L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

JANVIER
1984
nº 304

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	35 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z962

Nos meilleurs vœux de bonne et heureuse année à tous nos lecteurs. Que 1984 leur apporte satisfaction et joie, mais aussi permette que la musique à l'école ne soit pas un vain mot.

A l'occasion de ces vœux, nous rappelons à notre Ministre qui a souci de promouvoir la culture générale, combien l'Education Musicale est un facteur d'enrichissement à la fois culturel, moral et physique. Son enseignement doit commencer dès l'école primaire, se poursuivre au Lycée, exister dans tous les établissements scolaires avec un personnel spécialement formé à cet effet.

Il faut aussi que le professeur retrouve foi et enthousiasme, malgré les contingences parfois hostiles...

Espérons donc, non un retour au passé, mais une adaptation qui puisse concilier les orientations nouvelles et les exigences de l'enseignement actuel, tout en préservant la qualité artistique.

Simone MUSSON

SOMMAIRE

42e Année — JANVIER — n° 304

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

MINISTERE DE LA CULTURE

Direction de la Musique

Programme type des examens en vue de l'obtention des certificats d'aptitude aux fonctions de professeur de violon - alto - violoncelle et contrebasse

ADMISSIBILITE

Exécution instrumentale

1°)
a) Pour le violon et l'alto
Une sonate ou une partita pour violon seul de J.S. BACH
b) Pour le violoncelle et la contrebasse
Une suite pour violoncelle seul de J.S. BACH
2°) Une grande œuvre extraite du répertoire (concerto ou sonate)
3°) Une œuvre montrant la compréhension de nouveaux modes d'approche de la pensée contemporaine à choisir parmi une liste proposée.

N.B. - Les candidats présenteront au jury un dossier comprenant une brève analyse aussi complète que possible des œuvres interprètées, ainsi que des propositions concrètes portant sur la façon d'aborder le travail de l'une d'entre elles.

ADMISSION

I - EPREUVE DE DECHIFFRAGE

(Temps de préparation 30 minutes sans instrument)

a) déchiffrage d'un fragment d'œuvre du répertoire en duo avec un autre instrument.
b) déchiffrage d'un fragment d'œuvre inédite
(le candidat analysera et commentera ensuite ces deux textes et donnera des indications concrètes de travail les concernant). (Cœff. 2).

II - EPREUVE DE LECTURE INTERIEURE

(Temps de préparation 30')

à la lecture d'un fragment d'œuvre du répertoire le candidat tentera de reconnaître l'époque, l'auteur, l'œuvre et fera critique d'un texte proposé (éventuellement erroné) (cœff. 2).

III - EPREUVE PEDAGOGIQUE

Le candidat devra donner une leçon à deux élèves désignés par le jury (durée de l'épreuve une demi-heure) (cœff. 4).

IV - ENTRETIEN AVEC LE JURY (cœff. 2)

Au cours de cette épreuve le candidat pourra être amené à parler de :

— Physiologie et morphologie
— Physiologie et pédagogie
— Conception des cours
— Méthode de travail selon les différentes formes d'écriture (fugue-sonate (n'excluant pas d'autres modes d'utilisation de l'instrument)
— Comparaison entre les styles, les structures, le fond, la forme et l'application pédagogique

— Répertoire
(Oeuvres et programmes techniques adaptés à chaque cycle, du probatoire au préparatoire supérieure et des classiques aux contemporains)
— Utilisation des moyens technologiques actuels.

(Le jury s'intéressera à la culture musicale et à l'esprit de curiosité et de recherche du candidat ainsi qu'à ses options pédagogiques).

N.B. - L'exécution de mémoire est facultative.

Programme des épreuves de l'examen en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de chant choral

ADMISSIBILITE

I - EPREUVES ECRITES

a) Harmonisation à 4 voix mixtes d'un chant donné dans le style d'un choral J.S. BACH (durée 5 H).
b) Analyse d'une œuvre ou d'un extrait d'œuvre de la liste imposée pour les épreuves d'admission (Tirée au sort au début de l'épreuve). Cette analyse portera sur les éléments essentiels du langage musical (prosodie, structure de l'œuvre, difficultés inhérantes à son exécution). (durée 2 H).

II - Déchiffrage chanté d'un texte musical monodique inédit avec paroles sans accompagnement. Le candidat devra ensuite transposer ce texte à l'instrument de son choix.

La transposition demandée par le jury n'excèdera pas un intervalle de tierce mineure inférieure ou supérieure. (préparation 5').

III - Réduction au clavier d'une partition à 4 voix mixtes sur 4 portées (écriture moderne clé de fa et 3 clés de sol) (préparation 15').

IV - TESTS D'AUDITION

a) Dictée d'accords chantés
b) Dépistage de fautes (Il est remis aux candidats des extraits de textes musicaux originaux. A l'audition de ces extraits dont l'enregistrement comporte des erreurs les candidats tenteront de déterminer et d'inscrire
a) les fautes entendues
b) l'époque et l'auteur de ces fragments d'œuvre).

ADMISSION

I - EPREUVE DE CHANT (Cœff. 2)

(Exécution au choix du candidat d'une mélodie française avec accompagnement pianistique).

II - EPREUVES PRATIQUES DE DIRECTION
(Cœff. 6)

A) avec un chœur d'enfants a capella

a) le candidat devra faire travailler la technique vocale de ce groupe (Durée 8' environ)
b) un fragment polyphonique a (2 et 3 voix égales). Le groupe d'enfants disposant des partitions.
(Durée de l'épreuve 8' environ) (temps de préparation égale à la durée de l'épreuve 8' environ).

B)

a) Chœur mixte a capella (le candidat fera travailler l'œuvre ou l'extrait d'œuvre, tiré au sort pour l'épreuve d'analyse (admissibilité) (Cœff. 3)
b) Le candidat dirigera sans s'arrêter un extrait d'œuvre chorale accompagnée instrumentalement. (au cours de cette épreuve seront jugées les qualités de direction proprement dites du candidat).

(La liste des œuvres imposées sera communiquée aux candidats 2 mois avant la date de l'épreuve).

III - CONVERSATION AVEC LE JURY PORTANT :
(Cœff. 2)

— sur la connaisance de la voix

— sur la connaissance de la phonétique des langues utilisées couramment dans le répertoire choral, (latin allemand et une autre langue au choix)

— sur l'organisation de l'enseignement dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat.

Expérience pédagogique à l'école maternelle

par **Catherine POLONOVSKI**

Jeune institutrice, passionnée par les perspectives pédagogiques qu'offrait la petite enfance, je découvris avec intérêt les difficultés auxquelles l'esprit du tout petit était confronté pour acquérir un corps délié, un geste graphique ou vocal juste, une logique de l'esprit adaptée à notre monde oral ou écrit. Dans le domaine musical, les obligations scolaires se réduisaient, alors, à l'apprentissage de quelques chansons enfantines. Le monde sonore me paraissait bien à l'étroit. Entendant parler de "méthodes actives", je découvris Orff, Willems, Kodaly, Martenot. Entrant en résonance avec la démarche de Maurice Martenot, je décidai d'approfondir cette méthode qui semblait mener aux plus hautes sphères du monde musical en suivant avec beaucoup de sensibilité la psychologie de l'enfant.

La musique est une **activité sensorielle** par essence. C'est à **l'ouïe** que la musique s'adresse. L'œil n'est utile que pour lire la pensée musicale d'un auteur ou pour écrire sa propre pensée musicale. Mais on ne peut lire la pensée d'autrui que si le vocabulaire utilisé correspond à son propre vocabulaire. Si, à l'âge de l'apprentissage de la lecture, on offre à lire un livre à un enfant de 6 ans, il ne pourra "l'entendre" que si lui-même possède ce vocabulaire dans sa propre pensée, vocabulaire acquis auditivement par imitation du langage de ses parents. Or, souvent, lorsqu'on parle du cours de musique ou de solfège, on demande à de jeunes enfants de lire des notes sur une portée alors que ces notes ne correspondent chez eux à aucune pensée musicale. Comme si on avait laissé grandir un enfant sans lui apprendre à parler et à l'âge de 6 ans on l'avait mis devant un livre en lui demandant de lire B-A BA ou T-E-A-U : TEAU. Ce qu'il pourrait faire sûrement mais sans comprendre le sens de ce qu'il lirait (c'est-à-dire le sens du mot BATEAU...)

L'enfant à 6 ans peut lire une portée musicale mais les notes ne chantent pas en lui si on ne lui a pas appris à "parler" musique avant de la lire.

Comment et quand apprend-on à parler ? Les grands psychopédagogues (**Wallon, Piaget...**) sont d'accord pour dire qu'il y a des stades dans le développement de l'homme, en particulier le stade sensori-moteur qui se situe entre 1 et 6 ans (âge des acquisitions sensorielles à travers des activités motrices). C'est l'âge où, entre autres, l'enfant apprend à parler et à enrichir sa pensée en écoutant puis en imitant les sons émis autour de lui.

L'école maternelle me semblait, alors, offrir un terrain privilégié pour apprendre aussi à l'enfant à parler musique et former sa première pensée musicale. La base de la **pédagogie Martenot est essentiellement sensorielle.** Elle fait appel à l'audition rythmique ou mélodique et propose une démarche identique à celle qu'utilise le tout petit pour apprendre à parler, démarche qui a été remarquablement analysée par **Maria Montessori.** Elle a en effet démontré que toute acquisition se faisait en trois temps : d'abord présentation de la notion puis reconnaissance et enfin interprétation.

Un exemple pour concrétiser cette idée : une Maman emmène son nourisson pour une promenade. Elle va souvent lui dire "on va se promener" ceci avec beaucoup d'attention et d'affection dans la voix. Le petit enregistre les sons puis petit à petit il fera la relation entre le mot promener et sa promenade. Dans un deuxième temps, lorsqu'il entendra sa mère dire "on va se promener", une excitation de plaisir apparaîtra montrant que le mot a pris un sens pour lui. Puis dans un troisième temps, il tirera sa mère par la jupe en disant "...mener", puis promener; on sera sûr alors que cette notion, ce vocabulaire sera acquis en profondeur et définitivement.

M. Martenot nous invite donc à utiliser la même démarche en musique : cerner les objectifs possibles à atteindre en maternelle puis trouver les moyens à utiliser pour permettre à l'enfant de bien vivre ces trois temps pour chaque notion musicale à acquérir.

Oserons-nous définir la musique ainsi, le plus simplement possible : des sons rythmés ? Le tout petit commence son apprentissage du langage maternel par peu de mots correspondant à des choses ou à des actes simples pour, ensuite, augmenter son vocabulaire jusqu'aux mots les plus abstraits correspondant à une pensée des plus complexes une fois adulte. En musique le vocabulaire des sons passe de la simple note timbrée pour aller vers les mélanges harmoniques les plus raffinés, tandis que le vocabulaire des rythmes part des cellules les plus simples et régulières pour aller vers les rythmes compliqués, syncopés ou irréguliers. Or, la pensée est bâtie sur l'audition intérieure des mots entendus ou utilisés à haute voix; de même, la pensée musicale est bâtie sur l'audition intérieure des sons et des rythmes entendus ou utilisés à haute voix.

Nos objectifs seront donc — d'une part de développer cette audition intérieure pour cultiver la pensée musicale qui seule permet de devenir interprète véritable et créateur, — d'autre part de faire assimiler à l'enfant les notions les plus simples correspondant aux quatre paramètres des sons (hauteur, durée, intensité, timbre) et les rythmes les plus simples correspondant au code en usage autour de lui.

Pourquoi se limiter au code ambiant plutôt que de profiter de la malléabilité de l'enfant pour ouvrir tout de suite son esprit aux autres modes de pensée musicale existants ?

C'est une vision séduisante à priori, mais concrètement c'est mettre l'enfant en situation d'échec. Un enfant entendant parler français, anglais, espagnol, chinois et russe autour de lui n'apprendra jamais à parler. Il n'assimilera ces langues qu'apprises l'une après l'autre. D'autre part lui apprendre le chinois alors que son entourage parle français l'empêchera de communiquer, donc de progresser. Ceci pour dire que le vocabulaire mélodique restera à peu près tonal en maternelle, même si de temps en temps un enregistrement de musique atonale ou modale écouté avec curiosité peut être plaisant et intéressant, curiosité d'autant plus intelligente qu'elle correspondra déjà à une base de comparaison dans l'esprit des petits auditeurs.

Concrètement, dans la classe, que va-t-il se passer ?

M. Martenot, suivant Maria Montessori, propose de commencer par la présentation aux enfants des notions musicales simples et de les inviter à imiter.

Ex. : Présentation de chansons enfantines que je leur chante et rechante à n'importe quelle occasion avant de leur demander de m'imiter. Les chansons enfantines simples leur offrent un premier vocabulaire mélodique et rythmique très simple à mémoriser. Cela permet une approche des quatre paramètres du son : la notion de timbre se révèle à l'écoute de la chanson chantée par deux enfants dans la même tessiture, celle de hauteur se dévoile en chantant dans plusieurs tonalités (transposition), celle de durée en chantant lentement ou rapidement, celle d'intensité dans une expression nuancée, tantôt douce, tantôt puissante.

Lorsque la chanson est bien mémorisée, je leur fais percevoir qu'on peut reconnaître une chanson non seulement grâce aux paroles mais aussi à la mélodie pure ou même au rythme pur c'est-à-dire frappé dans ses mains ou prononcé sur "la la la".

Parallèlement je leur fais sentir que tout comme notre cœur bat pour nous faire vivre et qu'il bat à des allures différentes selon qu'on se repose ou qu'on court, la musique a aussi un "cœur" qui la fait vivre. C'est ainsi que la notion de **pulsation,** si chère à M. Martenot et si importante pour la rigueur d'une interprétation, s'introduit. Sur des musiques enregistrées ou sur des chansons enfantines chantées à divers tempi, les enfants doivent sentir puis battre ou se balancer sur la pulsation (trouver le petit "cœur" de ces mélodies).

Pour exercer **l'audition intérieure**, on chantera par exemple une phrase sur deux, tout bas, puis "dans sa tête". (Dans notre classe, nous avons un petit train qui circule en chantant mais lorsqu'il passe dans le tunnel, on ne l'entend plus... mais il continue quand même de chanter... De l'autre côté du tunnel, il chante de nouveau de manière audible. Au début, c'est moi qui chante pour le train. Ensuite ce sont les enfants qui chantent en suivant des yeux le trajet que je donne au train).

Au niveau du **son pur,** on leur présentera cette convention qui veut que les sons soient rangés du plus grave au plus aigu, les plus graves étant plus "bas" que les aigus. Nous leur présenterons aussi des sons à hauteurs égales avec des timbres, des durées et des intensités différentes.

Ex. : Pour la présentation du **mouvement sonore,** nous voila partis en "fusée". D'un geste large, la main se projette en l'air en partant du sol (de la terre) pendant que la voix réalise sur "ou" un glissando du son le plus grave au son le plus aigu possible.

Pour la comparaison de deux **hauteurs de son,** je leur chante par exemple "Fais dodo, Colas, mon p'tit frère". Nous remarquons que Maman est en haut et fait des gateaux tandis que Papa est en bas et fait du chocolat. Je leur propose alors un son aigu et un son grave. Le son aigu est Maman qui chante en haut et le son grave, Papa qui chante en bas. Une fois présenté et imité, ils fermeront leurs yeux et à l'écoute du son aigu, ils lèveront leur doigt pour signaler que c'est Maman, en haut, qui chante ou baisseront leur doigt au son grave pour signaler que c'est Papa qui chante. Au cours de l'année, les sons seront de plus en plus proches jusqu'au demi-ton...

Pour les **timbres,** je leur présente des timbres nombreux et variés. On peut aussi écouter les divers timbres de voix des enfants puis les reconnaître. (quelques enfants dont les timbres sont bien connus cachés derrière un paravent).

On peut aussi par exemple jouer à la "sentinelle" : Trois enfants ont chacun une percussion différente, trois autres sont en face et ont à réagir chacun à un des

trois timbres. Ils avancent vers leur instrument à chaque fois qu'il sonne : c'est le temps de présentation; puis, arrivés au bout, ils se retournent et marchent dos à l'instrument. L'oreille a alors réellement à reconnaître le timbre parmi les autres sans l'aide des yeux.

On peut aussi leur former une **oreille harmonique** déjà très fine en donnant à deux enfants (puis à trois enfants) deux hauteurs de sons (ou trois) : ils doivent réagir à leur son en avançant. Leur son peut être joué seul ou joué en même temps que l'autre ou qu'un autre des trois ou parmi les trois à la fois.

Le jeu de la balle de "son", tout en développant **l'intonation** juste chez nos élèves, va leur permettre de reconnaître petit à petit les hauteurs différentes des sons en hauteur absolue. Ce jeu consiste à envoyer un son chanté à un enfant qui le renvoie de manière identique, en hauteur intensité et durée (ces balles sont invisibles mais sonores). Au début l'enfant s'imprègne de sons divers (plus tard, ce sont ceux-la qu'il aura à placer sur une portée musicale) et accorde sa phonation à l'audition. (M. Martenot proposait de lancer ces balles sur le vocable "no". J'utilise pour mes élèves le vocable "Tou" que je trouve plus rebondissant).

Pour ce qui est **du rythme pur,** M. Martenot nous encourageait fortement à utiliser la voix plutôt que de faire résonner des percussions avec les mains du fait que les enfants de maternelle ont une motricité encore maladroite alors que leur langue est déjà bien déliée (ce qui convient bien au budget des écoles, la langue étant un instrument à percussion bon marché et partout répandu..!)

M. Martenot a rassemblé les valeurs rythmiques les plus simples en "petits mots" faciles à mémoriser, faciles à juxtaposer et à multiplier en phrases simples ou plus complexes et faciles à dire sur un tempo rapide et vivant.

En maternelle, nous cherchons à leur faire assimiler et mémoriser ces cinq "petits mots".

sau-te noir' — tri-o-let noir' — noir' noir'

deux croch' noir' — blan-che

qui, juxtaposés et multipliés, forment une part importante de la base du vocabulaire rythmique de toute notre musique.

Ce sera sous la forme, d'abord, de petites phrases incantatoires telle que "lalala lalalala" avec des intensités différentes en utilisant un doigt frappé dans l'autre main pour marquer la pulsation. Au début, on peut aider l'enfant en utilisant de petites phrases telles que : bonjour Dominiqu'.



Ensuite sous forme de questions-réponses rapides qui demande une mémoire immédiate : l'enfant ne répète qu'une seule fois les phrases rythmiques que je leur propose les unes derrière les autres. Une petite phrase pourra circuler en "furet" c'est-à-dire passer d'un enfant à l'autre sans perdre le rythme. On pourra aussi, pour développer la pensée musicale dire un rythme une fois sur deux dans sa tête. (Dans notre classe, pour rendre plus amusante cette pulsation qui peut être parfois fastidieuse nous avons une petite puce imaginaire qui ne parle qu'en "lalala" et saute tout en bavardant. Le doigt imite le saut-pulsation de la puce et notre langue son discours).

Une fois tous ces jeux d'imitation bien acquis, M. Martenot nous invitait à passer au deuxième temps, la reconnaissance puis au troisième, l'interprétation. Comme il serait trop long de décrire la progression de chaque notion suggérée dans les paragraphes précédents, je vous proposerais deux exemples : le premier sur la "balle de son", le deuxième sur deux des "petits mots" rythmiques.

I - La balle de son

Après avoir joué sur des hauteurs de sons très divers, M. Martenot nous proposait de commencer la reconnaissance sur trois sons (fa, sol, la) toujours les mêmes (pour exercer la mémoire du son à sa hauteur absolue) puis quatre (do^4) puis... en jouant sur le son pur sans utiliser le nom des notes bien sûr, toujours sur notre vocable "Tou".

Les petites balles que je lance aux enfants d'un geste large vont alors rebondir par terre. J'ai trois balles dans mes poches, une qui ne rebondit pas bien haut, jusqu'au nombril (le fa), une qui rebondit un peu plus haut, jusqu'à la poitrine (le sol) et la dernière qui rebondit jusqu'à mon nez (le la). Les enfants commencent par imiter mes gestes accompagnés du son juste. Lorsqu'ils ont bien senti la place de chaque son, je leur chante un puis deux ou trois sons à la suite sans gestes. Eux, ensuite, imitent mon chant en ajoutant les bons gestes. (Ce sont leurs premières dictées musicales). Lorsqu'ils reconnaissent bien la place de chaque son par rapport à l'autre, je leur propose un puis deux ou trois gestes en hauteur (3e temps) et ils doivent chanter le ou les sons correspondant aux hauteurs désignées. (Ce sont leurs premières lectures musicales). Au C.P. à l'âge de l'apprentissage de la lecture, tous les sons leur étant bien familiers, on pourra alors les appeler par leur nom; leur place sur la portée leur semblera évidente; les enfants les chanteront sans problèmes et sur un rythme rapide si les jeux de rythme ont bien été mené parallèlement.

II - Deux "petits mots" rythmiques

La démarche est identique avec les rythmes sauf qu'à la place du geste on attribuera un dessin aux petits mots (voir dessin plus haut).

Ex : la puce propose un petit mot bien familier aux enfants "lalala". Je leur montre une carte correspondant au dessin du petit mot en question : ♫ ♩ Les enfants la photographient dans leur tête puis je la cache. La petite puce propose un deuxième petit mot "lalalala". Les enfants photographient la deuxième carte ♫♪ ♩ puis je la cache aussi. Ensuite, je montre soit l'une soit l'autre soit deux fois de suite la même... en la nommant et les enfants m'imitent. Au deuxième temps, les cartes découvertes étant placées face aux enfants, je leur dis un rythme qu'ils doivent me montrer. (premières dictées rythmiques). Lorsque je suis sûre qu'ils les reconnaissent tous bien, je leur montre une carte et ils me la nomment sur lalala, puis deux cartes côte à côte, puis trois... tout cela sur un tempo alerte (premières lectures rythmiques).

Avec tous ces petits jeux, les enfants "parlent" musique sans occasion d'annoner, avec musicalité et phrasé.

Un dernier point sur lequel M. Martenot nous mettait en garde : tout ceci ne formera que de bons consommateurs ou de bons techniciens de la musique si on oublie de leur faire utiliser par eux-mêmes en improvisation les notions acquises au fur et à mesure. Les enfants doivent sentir qu'ils sont capables comme leur "maîtresse" de parler musique. Je les invite souvent à raconter des histoires "comme la petite puce". Je les invite à chanter des histoires à notre diapason "Monsieur la" (qui n'entend que les mélodies). Je les invite à lancer "leurs" balles au voisin ou a en lancer tous ensemble toutes différentes les unes des autres, à chercher toutes sortes de nouveaux timbres avec leur corps et leur cavité buccale...

C'est ainsi que sur une technique sûre, ils oseront découvrir et créer.

Nous avons survolé l'éducation musicale des tout-petits peut-être un peu trop rapidement. Bien que ce ne soit qu'un petit aperçu des multiples aspects de cette pédagogie musicale, j'espère, malgré tout, avoir donné envie aux éducateurs de jeunes enfants de passer encore plus de temps avec eux "en musique".

Cette expérience a été menée dans une grande section d'école maternelle (enfants de 5 ans). Pour les enfants de 2 à 4 ans, la démarche serait à adapter un peu différemment. Les classes de C.P. peuvent utiliser cette expérience car souvent les enfants y arrivent sans aucun bagage musical.

Catherine POLONOVSKI
Institutrice d'Ecole Maternelle
Membre de l'Association pour la Pédagogie Martenot

Joseph HAYDN (1732 - 1809)

Symphonie n° 102 en si bémol majeur

par **Pierrette MARI**

Après avoir connu une première fois la gloire, à Londre, Haydn quitte Vienne à nouveau, en 1793 pour regagner l'Angleterre. Il doit y composer pour J.-P. Salomon, grand organisateur de concerts, une deuxième série de six symphonies. On ne sait pas exactement où cet op. 102 a été conçu, Haydn voyageant alors entre Waverley, Southamphon, Winchester, mais on croit que la première audition eut lieu au King's Theater, où Haydn était alors chef d'orchestre, auprès de Cramer "leader" et de Viotti, directeur artistique. Cette Symphonie ne porte pas, comme ses voisines, de surtitre, mais elle fait partie du cycle des dernières symphonies dites "de Londres".

La nomenclature utilise les bois, les cors et les trompettes par deux, le quintette à cordes et des timbales entretenant la vie rythmique.

PREMIER MOUVEMENT. — **Largo, puis Allegro Vivace**

Tous les instruments attaquent en même temps et tiennent un Si bémol dont on ne peut douter de sa fonction de tonique. Les violons dessinent une courbe mélodique qui va bientôt engendrer le premier thème. La tête de ce dessin se retrouve aux basses puis au hautbois. Une ligne chromatique ascendante s'élève à la flûte. Cette introduction lente se termine dans la tonalité du Ve degré. Un accord de septième de dominante, prolongé par un point d'orgue, se résoud sur l'entrée de l'Allegro. Dans le 1er thème, **A**, on retrouve toute la grâce pimpante du style de Haydn. Fait de deux périodes (la 1re allant vers la dominante, la 2e, ramenant la tonalité initiale), **A** est disposé d'abord aux violons (que double partiellement le hautbois), et se répète, doublé par la flûte.



Ce passage, qui conduit au second thème, est entièrement confié aux premiers violons. La tournure mélodique n'est pas sans rappeler les deux motifs de **A.** Le pont est constitué d'un court motif (**B**) écrit à la fois droit et contraire. Une pédale intérieure de Do (dominante de Fa) est brodée par les seconds violons. A la suite d'une cadence parfaite, le second thème (**C**) apparaît au ton de Ré mineur (relatif de la dominante).



C s'intercale entre deux redites de **B**, avant qu'une section de caractère conclusif ne vienne fermer la première partie.

Le **Développement** s'ouvre en Do mineur sur **C** auquel se soude **A,** en Mi bémol. **C** est redit en La bémol, amputé de ses deux valeurs longues du début et seul, son dernier fragment est par la suite développé. **B**, par mouvement contraire, fait l'objet d'un triple canon à un temps, en Ré mineur, puis en Sol mineur, enfin en Do mineur. Ornementation de **B** contraire. Repos sur l'harmonie de Sol (V^e degré). **A** réapparaît soudain à la flûte, en Do majeur. Développement de la cellule en notes répétées, aux cordes, tandis que les bois et les cuivres s'appuient sur de larges rondes. Un élément de **A** prépare la rentrée de ce thème. Plus loin, sur pédale de dominante, un motif passant des violons au hautbois puis à la flûte, amorce véritablement la **Réexposition.** La flûte double, là, les violons. **B**, sous

ses deux formes juxtaposées, est transposé en Si bémol (**C**, l'est logiquement, en Sol mineur, relatif). La disposition des deux **B** est inversée. La flûte et les violons esquissent la tête de **A** (avec intervalles réduits), pour ramener **A** et, à sa suite, la **Coda.** Celle-ci est construite sur la cellule brodée, en notes répétées, et sur un fragment de **A**, posé entièrement sur pédale de tonique.

DEUXIEME MOUVEMENT. — **Adagio**

Le mouvement est constitué de deux idées thématiques, nobles et larges exposées en 4 sections. La première idée (**D**), très variée par ses valeurs rythmiques, est aux violons.



La seconde faite de deux éléments (**E** et **E'**), effleurant la tonalité de Si bémol, est au basson solo et à la flûte, doublés par les altos.



Un mouvement en sextolets de double-croches accompagne **E** et **E'**, donnant l'essor à un intermède dépourvu d'élément thématique. Dans une 2e section **D** est repris dans sa tonalité initiale, doublé par la flûte. **E**, plus fourni orchestralement, est suivi de l'intermède répété intégralement, enrichi lui aussi de touches de cuivres et de timbales. Dans la 3e section, **D** en La bémol majeur cette fois, n'est pas suivi de **E**, son complément, mais, à sa reprise en Fa (4e section), **E** est amorcé pour se transformer bientôt et se fondre dans l'accompagnement de l'intermède. Des groupes en notes répétées ferment cette longue mélodie expressive.

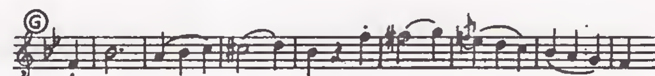
TROISIEME MOUVEMENT. — **Menuetto (Allegro)**

Dans ce mouvement, une pointe de rusticité se mêle à la grâce de la danse de cour. Le thème de menuet (**F**) gravit allègrement les degrés de l'arpège de Si bémol majeur. Des broderies marquent chacun des premiers temps accentués d'accords parfaits frappés par le tutti.



Dans la deuxième période, les éléments de **F** (en notes répétées et en tierces brisées) sont alternés. Avant sa reprise, la tête de **F** est amorcée par deux fois.

Le thème de **Trio (G)** épouse la même tête que **F** (saut de quarte). Hautbois et basson, en solo, à l'octave, sont soulignés d'un contre-chant des premiers violons. La seconde période du Trio utilise un motif extrait de **G**, simultanément droit et contraire. Dans toute cette partie centrale ne figurent que des noires et des blanches. Le mouvement s'anime autour du thème de menuet auquel un Da Capo nous a renvoyés.



QUATRIEME MOUVEMENT. — **Finale Presto**

Rien ne pouvait convenir mieux au finale de cette symphonie vive, gaie et alerte que l'allégresse de son thème de rondo (**H**). Une curieuse modulation en Ré mineur s'intercale entre les tons de Ier et Ve degrés du refrain.



La tête retournée de **H** parcourt çà et là l'écriture et, se répétant obstinément aux violons, ramène bientôt **H**. Un premier couplet est posé sur l'accord de 1er degré (des trémolos intérieurs en nourissent l'harmonie). Ce motif se répète en Fa, et c'est la redite du refrain **H**, développé ici par les cordes seules. Pédale de Do, sur laquelle un dessin chromatique plane d'abord dans l'aigu pour descendre ensuite en une succession d'accents sforzando et piano. Une pédale de Fa donne momentanément l'impression d'une proche conclusion. Elle se résoud sur une 2e redite intégrale de **H**. Un épisode, qui ne peut faire fonction de couplet mais plutôt d'un lien entre les redites (peut-être un tantinet abusives) de **H**, est en Sol bémol Majeur (sixte napolitaine de la dominante). Une succession de blanches égales partant du Si bémol grave des violons monte progressivement un intervalle de plus de deux octaves. La tête de **H**, exploitée à nouveau, amène des entrées de **H**, disposées comme en un fugato. Un contre-sujet chromatique les souligne. L'écriture s'enrichit peu à peu contrapunctiquement avant la réexposition de **H**, à laquelle vient s'ajouter le passage chromatique posé sur pédale (de Fa, cette fois). Les trois courtes apparitions (à la tierce) de la tête de **H** amène la **Coda** dans laquelle entrent encore des lignes chromatiques et qui se termine par une longue pédale de tonique.

Partition : HEUGEL-LEDUC.

Une année d'animation chorale dans l'Académie de Versailles

par

Jacqueline BOULANGER et **Christiane ANSELME**

Comme nos collègues des Académies d'Aix, Bordeaux, Orléans, Tours, Nancy, nous sommes chargées d'une mission d'animation au niveau des chorales et ensembles instrumentaux des collèges de notre Académie.

Cette mission consiste à "**conforter les ensembles existants et diffuser un répertoire vocal et instrumental, conseiller par des visites les professeurs intéressés et susciter l'implantation de nouveaux ensembles**". [cf. l'Education Musicale n° 286 - mars 1982 - article des professeurs - animateurs Renée Mattei et Arlette Léna].

L'année 1982-83 nous a permis de réaliser des progrès notoires dans les manifestations publiques, à en juger par les quatre concerts donnés dans le cadre du **"festival choral et instrumental de l'Académie de Versailles".**

Ces rencontres ont été l'aboutissement d'un long travail de préparation dont nous aimerions témoigner :
— réunions par secteurs en vue de former des ensembles regroupant plusieurs établissements.
— réunions de recherche de répertoire et de concertation entre collègues.
— coordination par département (91-92-95-78).

L'organisation générale étant mise au point grâce à la collaboration précieuse de notre Inspecteur Pédagogique Régional, Monsieur ALLIN.

Par ailleurs, ce festival a été mené à bien grâce au support administratif et financier de **l'AROCEA** et de son administrateur, Monsieur MACHUEL, ce qui a permis aux groupes en présence de se produire dans de véritables salles de concerts, devant un public élargi, hors de leur cadre local.

Auparavant, les groupes s'étaient retrouvés soit au cours de "week-end" de travail organisés par les professeurs aidés de parents d'élèves, soit au cours de séances communes échelonnées tout au long de l'année dans différents collèges dont nous remercions les chefs d'établissement.

Au cours de ce festival ont été proposés les concerts suivants :

— 18 Mai 1983 - Sainte Geneviève des Bois (91) - Salle Gérard Philipe
• Maison d'enfants de Sêvres - Direction Jacqueline et François Terral.
• Groupe Evry St. Germain les Corbeil - Direction Marie-Agnès Le Luyer.
• Ensemble Instrumental Esclangon - Direction Christiane Lagny.
• Groupe choral et Instrumental "le Village" - Evry - Direction Isabelle Bourgeois.
• Collège Jean Macé Ste Geneviève des Bois - Direction Françoise Meignant.

— 28 Mai 1983 - La Celle Saint Cloud (78) Théâtre Municipal
• Groupe de Versailles - Direction Christiane Anselme et Danièle Courquet.
• Ensemble J.P. Rameau - Direction Monique Garnier.
• Groupe des Yvelines - Direction Françoise Leleu.
• Groupe "le Village" - Evry - Direction Isabelle Bourgeois.

— 4 Juin 1983 - Nanterre (92) - Palais des Congrès.
• Groupe Nanterre-Rueil - Direction M.C. Dabet et A. Lesavre
• Ensemble instrumental - Direction Cathy Paget.
• Chorale des Instituteurs et Normaliens des Hauts de Seine - Direction Lucienne Fritsch.
• Groupe Nord-Ouest - Direction Claude Tattevin.
• Ensemble vocal "Récréation" - Direction Monsieur Blin.

— 11 Juin 1983 - Bezons (95) - Théâtre Paul Eluard.
• Ensemble Val d'Oise - Direction Myriam Richardot - P. Gontcharoff - B. Bérot.
• Groupe "les Aulocrates" - Direction Jean François Valibouse.
• Ensemble J.P. Rameau - Direction Monique Garnier.
• Groupe "Bords de Seine" - Direction Maria Bolzinger.

Il faut noter que ces groupes se sont également produits — "hors festival" — et qu'un certain nombre de concerts ont été donnés par ailleurs par d'autres ensembles, en particulier les chœurs du lycée J.B. Corot de Savigny sur Orge, — direction Gérard Boulanger — avec le Requiem de Fauré et la Messe Brève de Kodaly.

Merci à tous les collègues, qui malgré les difficultés, ont permis ces réalisations.

Nous renouvellerons ce festival en 1984 et invitons tous ceux qui souhaiteraient y participer à contacter de toute urgence :

— Jacqueline Boulanger, Collège Paul Fort, 91310 Montlhéry, pour le 91 et le 92 ;

— Christiane Anselme, Collège Jean Racine, 78210 St Cyr l'Ecole, pour le 78 et le 95

L'Association pour la Pédagogie Martenot

organise

à BORDEAUX du 3 au 7 février
à AIX EN PROVENCE du 10 au 14 février
à PARIS du 19 au 23 février

des **STAGES d'initiation**
à la **PEDAGOGIE MARTENOT**

qui s'adressent aux enseignants
en Maternelle, Primaire, 1er cycle
et Conservatoire de Musique,
aux étudiants, animateurs
et éducateurs spécialisés.

Pour le programme et les inscriptions,
s'adresser à :

A.P.M.
9, rue Charles Lecocq, 75015 PARIS
Tél. : 250.80.97
(en dehors des heures scolaires)

LA PENSEE MUSICALE MARTENOT organise les 28 et 29 janvier un Week-end sur LE PIANISTE, SON CORPS ET SON INSTRUMENT, approche pédagogique et musicale avec Mme BENOIT (Conseillère pédagogique MARIE JAEL), Mme CHAUX (Pédagogie pianistique MARTENOT), M. DAREL (Jury du C.A. - Commission pédagogique du Ministère de la Culture), Mme JACOB (Fondatrice du Cours de Pédagogie pianistique à la Schola Cantorum). Présentation de cours avec des élèves. Table ronde. Renseignements et inscriptions, 14, rue Saint-Guillaume, 92400 COURBEVOIE - Tél. 961.39.54.

Marcel LANDOWSKI

Portrait d'un compositeur contemporain

par **François FABIANI**

Au cours des deux articles que nous consacrerons, pour l'*Education Musicale,* à Marcel Landowski, nous avons tout d'abord tenté de définir la personnalité du compositeur, au travers de sa vie et de ses œuvres. Le prochain numéro sera quant à lui réservé à l'analyse de la *Première Symphonie,* œuvre-clef pour saisir le message profond que Marcel Landowski imprime depuis plus de quarante-cinq ans au sein d'une production hautement marquée par des préoccupations humaines et philosophiques.

I - LES DEBUTS

Fils du sculpteur Paul Landowski, Marcel Landowski naît en 1915 et grandit dans l'amour et le respect du Beau. Sensibilisé tout naturellement aux arts plastiques, il s'oriente toutefois vers l'apprentissage de la musique, guidé en cela par d'illustres figures : premières leçons de piano, d'harmonie ou de composition avec Marguerite Long, Gustave Bret et Raoul Laparra. Au Conservatoire, où il entre en 1935, il reçoit l'enseignement de Noël Gallon, d'Henri Büsser, de Philippe Gaubert et de Charles Munch. C'est avec Pierre Monteux qu'il apprend véritablement la direction d'orchestre, de 1936 à 1940 — direction qu'il a toujours assidûment pratiquée, jusqu'à nos jours.

II - UNE POSITION ESTHETIQUE DIFFICILE

L'on reproche parfois à Marcel Landowski un certain conformisme, voire un attachement à une langue musicale démodée, trop proche d'Honegger. Il faut savoir que ses débuts, en tant que compositeur, ne se sont pas déroulés sous les mêmes auspices : grand admirateur d'Honegger, Milhaud, Bartok ou Berg, auteur, en 1937, à vingt-deux ans, de deux œuvres pour voix et orchestre (*Les Sorcières, Les sept Loups*) d'un langage très libre, il a de quoi choquer les tenants de la tradition : le directeur du Conservatoire n'est autre, alors, qu'Henri Rabaud et celui-ci n'apprécie guère les libertés de jugement que se permet le jeune Marcel Landowski, le traitant même de dangereux révolutionnaire!

Nullement gagnée en profondeur par les bouleversements sériels, la France musicale d'alors se divise bel et bien en deux tendances : celle des artistes "libres" a



pour représentants les Six, mais aussi Jolivet ou Messiaen — et Marcel Landowski, d'emblée, se range à leurs côtés. Les critiques injustes qui lui seront adressées par la suite émaneront d'une avant-garde, Pierre Boulez en tête, dont l'entrée en scène, après la guerre, se fera dans un certain terrorisme intellectuel, assez regrettable : pour affirmer leur talent, d'autres n'auront point tant besoin de la polémique et du scandale...

Ni académiste, ni révolutionnaire, hostile au sérialisme qu'il juge artificiel et arbitraire, profondément épris de liberté, Marcel Landowski va nous offrir de nombreuses œuvres, toutes marquées par de profondes préoccupations philosophiques sur lesquelles nous reviendrons.

III - ŒUVRES DE JEUNESSE

De 1938 à la fin de la guerre, il se consacre surtout à la voix et au piano : *Trois Mélodies* en 1938, sur des textes de R. Tagore, *Clairs-Obscurs,* la même année, pour orchestre, puis deux œuvres pianistiques en 1940 : une *Sonatine* et un *Premier Concerto.* L'année suivante, il achève un oratorio : *Rythmes du Monde,* pour lequel il écrit un beau texte, plein d'espérance et de grandeur. Déjà, l'angoisse de l'Homme s'y manifeste — angoisse à laquelle succède l'interrogation et la découverte d'une vérité supérieure... Oeuvre qui forgera également une longue amitié entre Marcel Landowski et Arthur Honegger.

En 1943, le compositeur rend un hommage à Patrice de La Tour du Pin, qu'il admire profondément, en utilisant un de ses textes pour *Brumes,* poème pour voix parlée et orchestre. 1944 est l'année de *La Quête sans Fin,* oratorio, prolongement spirituel des *Rythmes du Monde.*

L'année du soulagement voit naître deux *Nocturnes,* ainsi que *Le Petit Poucet,* œuvres pianistiques charmantes, marquées par l'enfance et la douceur de l'intimité. 1945 est également l'année du *Concerto pour Violoncelle* — musique pure dira-t-on, chez un compositeur si naturellement tourné vers l'illustration musicale du Mot et l'expression des situations psychologiques les plus diverses... Il ne faut pas s'y tromper : ce concerto, comme tous les autres, est un poème, et le chant du violoncelle, voix humaine par excellence, est aussi la voix du cœur, l'émanation de sentiments précis, curieusement recréés par la musique. Serait-ce manquer de respect envers le compositeur que de qualifier sa musique d'*efficace* ? — au sens où celle-ci est toujours parlante, claire, limpide, *naturelle,* et en cela, si française...

En 1946, Marcel Landowski rend hommage à l'une de ses sœurs, morte à la fin de la guerre : c'est le poème symphonique *Edina,* lent et mystérieux cortège, discrètement voilé par le masque de la douleur et du respect. Egalement, il sollicite de nouveau R. Tagore, pour ses trois *Révérences à la Mort,* mélodies décantées, austères, d'un ton étrangement grave pour un compositeur de trente et un ans...

Deux ans plus tard, son épouse, la pianiste Jacqueline Potier, lui offre le texte d'une cantate : *Jésus, là, es-tu ?* où triomphe le timbre angélique des seules voix féminines. A cette occasion, il s'affirme définitivement comme un maître, en matière d'écriture chorale.

IV - ŒUVRES DE MATURITE. L'ECLOSION LYRIQUE ET SYMPHONIQUE

Dès 1944, un opéra est en chantier : *Le Rire de Nils Halerius.* Achevé en 1948, créé en 1951, il repose sur un dense et profond livret, écrit en collaboration avec Gérard Caillet, beau-frère du compositeur. Satire féroce de l'esprit matérialiste, cette œuvre est un compromis entre l'opéra, le ballet et l'oratorio. Premier ouvrage lyrique, *Le Rire de Nils Halerius* énonce une grande idée que d'autres productions ultérieures, sous l'apparence d'une heureuse diversité, rediront avec la même conviction.

En 1949, voici la *Première Symphonie.* Le lecteur en trouvera l'analyse ultérieurement : qu'il nous soit permis de dire, dès à présent, combien cette œuvre est loin de la musique pure, combien son message, appuyé sur une objective référence littéraire et philosophique, va dans le sens d'une grande idée, qu'œuvre après œuvre, Marcel Landowski illustre.

Depuis 1948, un second opéra est en cours. Il s'agit du *Fou,* œuvre centrale, la plus populaire, sans doute, de son auteur. Elle sera terminée en 1955 et créée l'année suivante. Son sujet, brûlant d'actualité, est celui de la guerre (et, de toute évidence, de la guerre atomique). C'est l'histoire d'un savant et de la grave crise de conscience qui l'agite : sauver son pays en livrant un dangereux secret, ou laisser mourir les siens, sous la pression ennemie, mais avec l'espoir que l'humanité, faute de moyens, n'aura pas la terrifiante possibilité matérielle de s'auto-détruire... Opéra de notre fin de siècle, *Le Fou* est également l'occasion, pour Marcel Landowski, de faire entendre un sublime duo entre Peter Bel, le savant, et Isadora, son épouse, scène douloureuse, poignante, où se révèle un tempérament romantique profondément attachant.

En 1952, les *Quatre Chants d'Innocence,* pour chœur de femmes *a cappella,* nous apparaissent comme un écho de la première cantate : poèmes d'Anna Marc (pseudonyme de Jacqueline Potier), écriture raffinée, rythmes subtils — un monde épuré, davantage tourné, il est vrai, en direction de l'enfance. Une musique charmante, au sens exact du terme.

Deux ans plus tard, le compositeur se tourne vers les ondes Martenot et leur destine un *Concerto.* De plus en plus s'affirme chez lui le goût des timbres raffinés et immatériels : dans nombre d'œuvres, on trouvera çà et

là la présence du vibraphone, les mélanges de timbres insolites, les trilles suraigus des piccolos ou des violons... Autant d'éléments de base destinés à exprimer l'essentiel, qui est triomphe de l'Amour et du Mystère (encore faut-il s'entendre à propos de ce terme délicat) sur le matérialisme et le culte redoutable que lui rend notre époque.

En 1955-56, un troisième opéra voit le jour : *Le Ventriloque.* "Opéra de poche" en un acte, nécessitant peu de moyens (exécutants, mise en scène, décors...), celui-ci connaîtra un réel succès bien au delà de nos frontières et ce auprès d'un public parfois très jeune, qu'émouvra tout naturellement le ton charmant — et pourtant tragique — d'un livret que rehausse une partition finement ciselée. Le monde du cirque : un ventriloque et sa poupée, devenue son double. Un directeur irascible, agacé par ce couple étrange que tout finira par briser... L'histoire de la liberté que le Créateur donne — ou refuse — à sa Créature... Les Jeunesses Musicales de France auront eu bien de la chance de se voir "offrir" un ouvrage d'une telle qualité, où la simplicité égale la grandeur du sentiment mis en scène.

En 1957, année au cours de laquelle paraît une biographie consacrée par le compositeur à Arthur Honegger (mort deux ans plus tôt), un *Concerto pour Basson* voit le jour. Un ton plus gai, ou, tout du moins, plus "terrestre" : plus que jamais s'affirme le goût pour les grandes plages rythmiques superposées, créant une dynamique irrésistible, ainsi qu'une écriture excessivement horizontale, de nature polytonale, polymodale et parfois, franchement atonale.

V - **LA DECANTATION**

Oubliant, pour cet article trop sommaire, quelques œuvres secondaires, nous parvenons, en 1960, à une période compositionnelle qu'interrompront les écrasantes responsabilités administratives bientôt supportées par l'homme auquel la France musicale doit tant. Au cours de ces quelques années, Marcel Landowski poursuit son cheminement spirituel et simplifie son langage.

1960 est l'année des *Chants de Solitude,* pour voix de femmes et orchestre, ainsi qu'un drame lyrique pur et austère : *Les Adieux*. Sombre histoire d'amour, situation psychologique entre deux femmes et un homme — qui évoluera vers une impasse. Encore une fois, le compositeur est son propre librettiste : le ton général est celui de la gravité — gravité que servira si bien l'immense talent de Jane Rhodes et de Claude Nollier.

Après un court poème symphonique, *L'Orage,* d'après le célèbre tableau de Giorgione, voici, en 1961, *Les Notes de Nuit,* nouvelle œuvre tournée vers le monde de l'enfance : ce sont les élèves du Conservatoire de Boulogne qui en donneront la première audition — Conservatoire dont le Directeur n'est autre, depuis un an déjà, que Marcel Landowski. A tout point de vue, l'univers ici décrit est adorable : la voix délicate et timide de l'enfant nous introduit dans la féérie nocturne d'un ballet imaginaire, véritable ronde enchantée, écho nouveau d'une sensibilité qui a su trouver, en marge des accents les plus graves, le ton de l'intimité et de l'innocence.

En 1962, Marcel Landowski est nommé Directeur de la Musique à la Comédie Française. L'année suivante, il compose une œuvre maîtresse : le *Second Concerto pour Piano*, qui éclipse, il est vrai, son prédécesseur. Oeuvre dense, ce *Concerto* est un pas manifeste en direction de l'atonalisme et de la complexité formelle. La partie de soliste en est fort difficile et contribue à rendre l'ensemble moins accessible que d'autres œuvres : assurément, le compositeur a signé là une de ses productions les plus secrètes. A la même époque, il achève *L'Opéra de Poussière,* dernier ouvrage lyrique à ce jour, qu'il avait entrepris dès 1958. C'est une œuvre longue, non dénuée d'amertume : elle met en scène un jeune compositeur en proie à l'incompréhension d'un directeur de théâtre, lui-même influencé par un jury cruel et stupide. On songe naturellement aux *Maîtres Chanteurs* de Wagner... Entremêlée à une sombre intrigue amoureuse, cette action débouchera, pour une fois, sur le drame et l'ironie grinçante : le héros mourra et l'œuvre sera montée à titre posthume, pour des raisons bassement commerciales. Une réflexion douloureuse, dédiée à tous les opéras qui dorment aujourd'hui dans des tiroirs poussièreux.

Contemporaine du *Second Concerto pour Piano,* la *Seconde Symphonie* se démarque assez nettement de son éclatante devancière : certains critiques ont pu la préférer à la *Première,* mais en réalité, la comparaison ne s'imposait pas : le ton en est toujours lyrique — surtout dans le second mouvement où s'épanouit une sublime mélodie, servie par le timbre rare du hautbois d'amour — mais le langage harmonique est devenu plus complexe, plus personnel encore. L'économie des moyens est remarquable, les rythmes irrésistibles — presque violents parfois; l'arrière-plan métaphysique, enfin, a été remplacé par un élan affectif plus direct, dont l'étonnante efficacité dramatique nous rappelle que le tempérament du compositeur n'est étranger, ni à la sensibilité romantique, ni aux affleurements expressionnistes, ni même aux échos néo-classiques qui ont bercé la musique française depuis la première guerre...

Quelques mois plus tard, en 1964, naît la *Troisième Symphonie*, surnommée "Des Espaces", en deux mouvements (elle débute par un long *adagio*). Sœur de la précédente, elle se veut plus directement descriptive — peut-être — en tous cas, le témoin sensible des grands mouvements cosmiques que l'univers, dans sa marche lente, imprime au plus profond de notre sensibilité. Tantôt musique des sphères, tantôt déroulement étourdissant des rythmes les plus implacables, elle nous offre de son auteur le visage d'un remarquable orchestrateur,

pour qui la couleur, le parfum, l'accent, ont plus d'importance que n'importe quelle recherche abstraite ou spéculation théorique. A cet égard, il est significatif que la forme sonate, assez rigoureusement respectée, n'ait pas empêché le compositeur d'exprimer ses idées dans un langage mélodico-harmonique totalement libre.

La même année, Marcel Landowski est nommé Inspecteur Général de l'Enseignement Musical. Deux ans plus tard, il accède enfin au Service de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles : désormais, ses compositions vont se faire plus rares. Il écrit une cantate, *Aux Mendiants du Ciel,* pour soprano solo et orchestre. Un an plus tard, une nouvelle œuvre concertante voit le jour : le *Concerto pour Flûte,* achevé en 1968. La sonorité adoucie et feutrée de l'instrument semble avoir incité le compositeur à favoriser les recherches sur la sonorité : c'est une œuvre fort bien construite, servie par une musique d'atmosphère, au sens où il faut entendre cette expression lorsqu'on est sensible à la coloration subtile que donnent souvent aux instruments les compositeurs français.

VI - LA DIRECTION DE LA MUSIQUE

En 1969, Marcel Landowski cesse provisoirement de composer. Un an plus tard, il devient Directeur de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse au Ministère des Affaires Culturelles. Dès 1967, il a fondé l'orchestre de Paris. Jusqu'en 1974 reposeront sur ses épaules des responsabilités immenses, grâce auxquelles il entreprendra un travail considérable : dans le domaine de l'Education, il réforme l'enseignement secondaire et fait adopter une politique de rénovation et de décentralisation fort salutaire pour les conservatoires.

Il favorise par ailleurs l'introduction et la promotion des méthodes actives (Orff, Martenot, Kodaly...). Ses initiatives dans le domaine lyrique sont également immenses : des réformes en profondeur, pour l'Opéra notamment.

Il serait trop long de citer tous les festivals qui ont été, durant cette période, fondés ou rénovés; quant à la Création, elle a vu ses subventions croître dans des proportions considérables. Marcel Landowski est également le fondateur de nombreux orchestres régionaux. La Danse, enfin, a retenu souvent son intérêt.

L'ensemble de ses initiatives, dans ce si vaste et si imparfait domaine qu'est la vie musicale française, figure dans un ouvrage qu'il a signé, voici quelques années : Marcel Landowski, *Batailles pour la Musique,* Paris, Le Seuil, 1979. Le lecteur y trouvera tous les détails relatifs à cet important chapitre de sa vie.

VII - COMPOSER DE NOUVEAU !

En 1974, déchargé de ses écrasantes responsabilités, le compositeur reprend la plume avec un enthousiasme profond. Si composer est pour lui un besoin absolu, il faut également noter que, depuis presque dix ans, il écrit beaucoup : et c'est avec une fougue, un enthousiasme — une jeunesse étonnante — qu'il nous offre des œuvres dont le sens profond est demeuré fidèle à l'engagement qui est le sien : exprimer les interrogations et les angoisses de l'Homme, tout en condamnant les erreurs qui le conduisent aujourd'hui sur une pente terriblement dangereuse.

Toutes ces œuvres ne sont certes pas marquées par un ton aussi grave : ainsi, en 1974, l'*Etude de Sonorité* pour violon et piano semble un retour discret — mais de qualité — au monde de la composition. Un an plus tard, il quitte officiellement ses fonctions au Ministère des Affaires Culturelles, mais devient membre de l'Institut de France, reprenant le fauteuil qu'ont occupé Gounod, Pierné et, juste avant lui, Henri Büsser.

En 1976, il compose le *Concerto pour Trompette : "Au Bout du Chagrin une Fenêtre Ouverte",* dont le beau titre est un vers de Paul Eluard. Oeuvre grave, dont l'exergue poétique ne saurait être confondu avec un programme précis : à cette occasion, le compositeur a fait appel à des éléments électroacoustiques, mais c'est bien la trompette, et nulle autre source sonore, qui nous délivre la valeur humaine de cette œuvre, qui est, au sens large et profond, une interrogation spirituelle.

L'année suivante, le même instrument, cette fois joint à l'orgue, entonne pour nous le *Cahier pour Quatre Jours,* dont la quatrième pièce, *Jour de Joie,* nous séduit tout particulièrement, grâce à son lyrisme abondant, ses rythmes vifs dont les contours servent d'écrin sonore à cette irrésistible jubilation. Plus que jamais, Marcel Landowski nous présente le visage d'un harmoniste subtil, plus original qu'on ne le dit souvent dans ce domaine, chez qui les consonances parfois très simples trouvent, grâce au contexte dans lequel elles évoluent, un visage toujours renouvelé.

Année fertile, s'il en fut : le compositeur achève, dans sa propriété de Cotignac, dans le Haut-Var, lieu idéal pour la méditation et l'adoration nécessaire de la nature, la *Messe de l'Aurore,* sur un poème de Pierre Emmanuel. L'occasion ? Elle est celle du dixième anniversaire de l'Orchestre de Paris. Le sens de l'œuvre ? Il est celui, bien connu, de la dialectique entre l'amour et l'ironie, entre le mystère et les certitudes trompeuses : musique puissante — une des toutes premières œuvres du compositeur — où le halètement frénétique d'un chœur parlé s'oppose, par exemple, au lyrisme lent des longues tenues vocales, à mi-chemin entre la psalmodie et le style orné. Des timbres étranges, une fin recueillie, mystérieuse, contrastant avec un début emporté : cette *Messe* est celle de l'apaisement et de la totale maturité — un miroir incontournable, placé face à notre image —

une interrogation à laquelle nous ne pouvons rester indifférents : c'est là — aussi — le privilège d'une musique accessible à tous...

En 1978, l'amitié qui unit le compositeur à M. Rostropovitch et G. Vichnevskaia suscite *Un Enfant Appelle,* concerto pour violoncelle, soprano et orchestre, sur des poèmes de Marie Noël : le monde de l'enfance, encore une fois, plus que jamais uni aux préoccupations d'ordre plus général mentionnées à l'instant.

Une année s'écoule encore, qui nous rapproche désormais de l'actualité : Marcel Landowski aborde à présent le monde du ballet, avec *Le Fantôme de l'Opéra,* dont l'argument provient de l'ouvrage fameux de Gaston Leroux. Sur une chorégraphie de Roland Petit, l'auteur de la musique nous plonge dans un univers tantôt cocasse, tantôt tragique, traversé par les plaintes étranges du fantôme et les couleurs d'un orchestre traité de façon fort originale. Notons combien la musique de ce ballet est proche, par endroit, de la *Deuxième Symphonie.*

En 1980 a vu le jour un oratorio pour soli, chœurs et orchestre : *Le Pont de l'Espérance.* La musique en est séduisante, mais le sujet souffre peut-être d'un certain manichéisme, d'une vision du bien et du mal un peu simpliste. Lui a succédé, voici deux ans, *La Prison,* cantate-opéra pour violoncelle, soprano, percussion, trompette et orchestre à cordes, et, en 1982, *Les Hauts de Hurlevent,* ballet de Roland Petit, d'après Emily Brontë. A cette occasion, un ensemble d'instruments électroniques a été requis. La musique en est excessivement sobre, presque étrangement dépouillée : une évolution sensible allant dans ce sens se manifeste donc, depuis de nombreuses années déjà, chez le compositeur.

Egalement de 1982, il faut citer *L'Horloge,* créée sous la direction de M. Rostropovitch.

Tout récemment, Marcel Landowski nous a fait la joie d'offrir aux enfants un mini-opéra, sur un texte de Pierre Gripari : *La Sorcière du Placard aux Balais.* Le ton en est léger, certes, voire franchement comique et pourtant, la musique est d'une fraîcheur exquise : c'est à un éventail expressif aussi large que l'on reconnaît parfois les grands artistes...

Mentionnons pour finir une *Improvisation* pour trombone et orchestre — œuvre ultime à ce jour, succédant à tant d'autres, que nous n'avons pu toutes citer et parmi lesquelles figurent de nombreuses musiques de films.

Actuellement, Marcel Landowski compose de nouvelles œuvres, avec le même enthousiasme qu'à ses débuts, tel un marcheur infatigable dont le pas, loin de toutes les modes, est remarquable par la profondeur de son empreinte, la régularité de sa cadence et le but profond qu'il s'assigne.

(à suivre)

LA FILLE DU ROI LOŸS

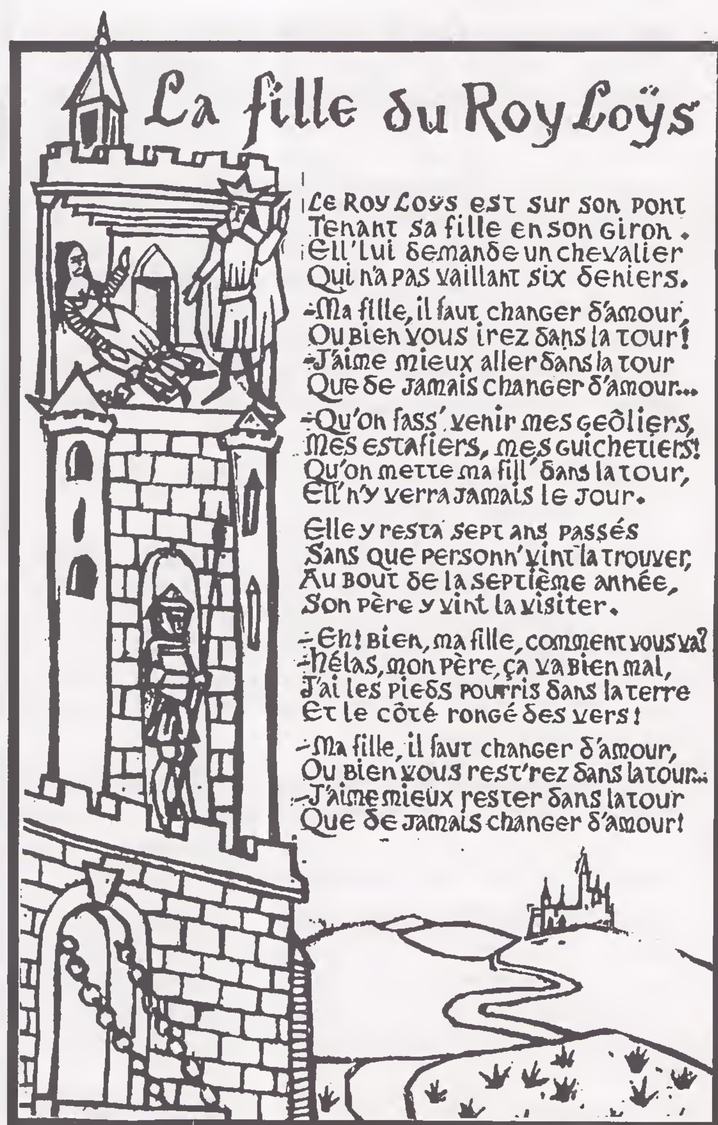
Etude critique d'une chanson populaire

par
René BERTHELOT
Directeur Honoraire du Conservatoire d'Orléans

Histoire ou légende ?

La fille du Roi Loys, qu'on appelle parfois **La princesse enfermée,** est l'une des plus belles chansons de l'ancienne France. Elle remonte probablement à la première moitié du XVI[e] siècle, peut-être même à la fin du XV[e]. Est-ce une chanson historique ? Ses personnages ont-ils existé ? La réponse demeure douteuse.

Ce Roi Loys, sans doute, a bien de quoi faire songer à Louis XI, son triste homonyme (les formes successives du prénom royal ayant été, nous disent les philologues : Clovis, Loys, Louis). Mais la mythologie populaire est pleine de ces monarques effrayants qui jettent leur fille au cachot pour "sept années" et plus, afin de les mettre à la raison. Quant au chevalier pour qui soupire l'infortunée princesse, certaines versions le désignent nommément : c'est le "beau Déon". Vu l'ancienneté du chant, ce beau Déon ne saurait davantage être confondu avec le chevalier (ou la chevalière) d'Eon, agent secret de Louis XV, habile en galanterie non moins qu'en politique, et qui défraya la chronique du temps par l'ambiguïté de son sexe. Du reste ce Déon (celui de la complainte) devient, suivant les contrées, Dillon, Guyon, voire simplement Léon, ce qui fait moins "héroïque". Enfin il existe un texte, recueilli en Valois, mais certainement originaire du Midi (nous y reviendrons plus loin), où l'idéal de la jeune captive se nomme Lautrec. Est-ce allusion à Odet de Foix, vicomte de Lautrec, maréchal de France sous François 1[er], capitaine aussi beau que brave, assure Brantôme, et dont se réclamait l'Albigeois Toulouse-Lautrec? Qu'il serait piquant, avouons-le, de savoir que le peintre de la Goulue et de Grille d'égout, mal bâti et repoussé du beau sexe, descendit en droite ligne d'un paladin de légende, pour qui les filles de roi consentent à pour-



rir "dans la tour" ! Mais rien de tout cela ne se justifie historiquement. Il faut donc se résigner à ne voir dans **La fille du Roi Loys** qu'une de ces fables touchantes où l'âme populaire s'est toujours complue parce qu'elle y retrouve une histoire extrêmement banale et de tous les temps : celle de la fille contrariée dans ses amours.

Origine et morphologie

Ce thème des amants "ostinés", commun à beaucoup de chants populaires : **La Pernette, La fille du geôlier,** etc., est du reste si ancien qu'on le rencontre déjà chez un trouvère du XIII[e] siècle, Audefroi le Bâtard, sous le titre **La belle Ydoine,** dont notre **Fille du Roi Loys** n'est apparemment qu'une nouvelle mouture, un **refacimento.** Ce n'est donc point par son sujet, fort répandu en vers comme en prose, que la chanson se signale à notre attention, mais par diverses singularités assez frappantes pour avoir motivé cette étude.

La fille du Roi Loys est une complainte, c'est-à-dire un chant narratif, dans ce style lyrico-épique en honneur à la fin du moyen-âge (1), et dont l'admirable **Complainte du Roi Renaud** est sans doute le chef-d'œuvre. Mais tandis que, dans cette dernière, le récit est mené d'une traite à son terme, avec logique et conséquence, celui du **Roi Loys** procède, au contraire par développements successifs, offrant une suite de rebondissements imprévus. Cet aspect composite, rhapsodique, loin de nuire à la chanson, lui confère du reste un charme étrange, qui attache et captive. C'est un peu — **mutatis mutandis !** — le film à "suspense" de la production folklorique...

Une telle structure n'a d'ailleurs rien d'exceptionnel. La chanson populaire ne l'oublions pas, est l'objet d'une création continue. C'est une œuvre collective. Oh ! sans doute y eut-il, au fond des âges, quelque humble poète pour la tirer du néant : c'est ce berger inconnu, c'est cette filandière anonyme qui, pour tromper la solitude des champs ou de la vie, donnèrent à leur rêve la forme d'un chant. Mais la chanson, une fois éclose, ne demeure point "fixée", comme les produits de l'art savant, dans cet achèvement qui fait de leur naissance une espèce de mort. Volant de bouche en bouche, elle va vivre, au contraire, d'une vie multiple, se déformant et transformant sans cesse, comme le nuage au gré des vents. Parfois simplifiée, réduite à un mince reliquat (tel est, par exemple le **Carillon vendômois** : trois vers sur quatre notes), il lui arrive aussi de recevoir maintes variantes et "ajouts", dus à l'invention de chanteurs en verve. C'est le cas de **La fille du Roi Loys,** dont les accroissements répétés ont fait une véritable chanson-gigogne. Elle comporte; en effet, trois épisodes distincts. Nommons-les A, B, C. Trois options sont dès lors possibles, suivant que l'on considère A tout seul, ou A-B ensemble, ou la série complète A, B, C. Je m'excuse de cette explication mathématique, mais je n'en trouve pas de plus claire.

PREMIER EPISODE :

"La Princesse enfermée"

Le texte qu'on peut lire ici, encadré dans une vieille image, constitue sans aucun doute. le **corpus** ancien de la chanson. Loin d'être incomplet, il offre, au contraire, un cycle parfait. Acte premier : **L'emprisonnement;** acte II : **La détention;** acte III : **La libération repoussée.** A dire vrai, le deuxième acte, qui est muet, tient tout entier dans ces deux vers :

Elle y resta sept ans passés
Sans que personne vint la trouver...

Mais quelle dimension ne donnent-ils pas à cette solitude! Sept ans, c'est bien long, n'est-ce pas ? Et d'abord, pourquoi ce nombre ? Parce que le chiffre sept, comme celui de trois, est un chiffre mythique, en constante faveur dans la légende. Barbe-Bleue avait sept femmes, et Petit-Poucet des bottes de sept lieues. Remonter à la source de cette prédilection, probablement d'origine religieuse (2), nous entraînerait trop loin. Disons seulement que le peuple, en matière de durée, semble avoir fait du septennat la mesure ordinaire de sa patience. C'est "au bout d'sept ans" que Saint Nicolas vint délivrer les enfants mis au saloir par le méchant boucher. Et c'est "au bout de sept années" que le Roy Loys vient prendre, sur un ton goguenard, des nouvelles de sa fille :

— Eh bien ! ma fille, comment vous va ?

Quel odieux bonhomme que ce Roi Loys, et comme son enjouement déplacé rend plus pathétique encore l'héroïque réponse de la triste amante :

— J'aime mieux rester dans la tour
Que de jamais changer d'amour !

Tout est d'ailleurs à admirer dans cette brève tragédie. Par sa sobre grandeur, par la violence des sentiments qui s'y affrontent et l'espèce de fatalité qui semble, elle aussi, enchaîner les personnages (à ce point de vue, le roi n'est pas moins "enfermé" que la princesse), le drame qui se joue dans ces quelques strophes fait songer aux plus beaux contes "d'amour et de mort" que nous ait laissés le moyen-âge, et d'abord à cet autre drame de l'impossible : **Tristan et Iseult.**

DEUXIEME EPISODE :

"La fausse morte"

Mais le peuple, qui est optimiste et déplore les conclusions fâcheuses, ne voulut point en rester là.

Un second épisode vint donc se greffer sur l'antique complainte : le beau Déon, qui passait par là (ce merveilleux à propos est fréquent dans les chansons d'amour) jette un mot à sa belle et lui suggère un stratagème classique :

— Faites vous morte ensevelir,
Que l'on vous porte à Saint-Denis...

L'auteur de ce second volet, quoique moins ancien, n'est pas inférieur au précédent, et certaines de ses strophes atteignent à une singulière beauté. Quoi de plus saisissant, par exemple, que cette vision du cortège funèbre :

Quatre-vingts prêtres, trente abbés,
Autant d'évêques couronnés,
Devant la belle vont chantant,
Le Roi derrière va pleurant...

Apollinaire ou Paul Fort, lorsqu'ils empruntent le "style romance", sont-ils plus heureux que leur lointain confrère ? Mais écoutez ce qui suit : le beau Déon, qui hantait les parages (la police du Roi Loys était décidément bien mal faite), arrête le convoi :

Il tira son couteau d'or fin
Et décousit le drap de lin;
En l'embrassant fit un soupir,
La belle lui fit un sourire...

La poésie savante a-t-elle rien fait de plus touchant ? Quelle intensité revêt cette scène muette, où il semble qu'on perçoive jusqu'au silence des assistants ! Et quelle grâce, quelle fraîcheur d'expression! Comme nous sommes loin déjà du sombre moyen âge et de son réalisme horrifiant ! Ce n'est plus un flanc rongé ni des pieds pourrissants qu'on nous propose ici en spectacle; c'est ce lin blanc et ce joli "couteau d'or fin", qui met au centre du tableau comme une lueur d'étoile.

Mais là encore nous sommes en présence d'un thème très fréquent dans la littérature traditionnelle : celui de la "fausse morte", dont maints récits ou chansons nous retracent le trépas opportun et la souriante résurrection. Cette ruse macabre, auxiliaire de tant d'évasions et d'enlèvements — avec ou sans clair de lune — a d'ailleurs outrepassé les limites du folklore pour entrer dans le domaine des grandes fictions romanesques ou dramatiques. Il suffit d'en rappeler ici le plus illustre exemple : **Roméo et Juliette.**

A ce point de notre récit, que pensez-vous qu'il arrivât ? Que les estafiers du Roi Loys pourfendissent l'audacieux Déon ? Pas du tout. Vaincu par tant de constance, le monarque s'écrie :

— Sonnez, trompettes et violons (3)
Ma fille aura le beau Déon !
Fille qu'a bonne envie d'aimer,
Personn' ne peut l'en empêcher !

Singulier revirement, n'est-ce pas? Le ci-devant croquemitaine n'était, on le voit, qu'un fin moraliste. Tout est donc bien qui finit bien!

Eh bien ! non : tout cela se terminera fort mal, et c'est ce que nous allons voir.

TROISIEME EPISODE :

"La femme-vampire"
ou "Les inconvénients de l'hymen"

Nul écrivain, mieux que Gérard de Nerval, n'a compris et aimé les chansons populaires, dont l'harmonieux essaim l'a suivi partout dans sa vie. Champfleury a raconté comment le doux bohème, ramassé pour vagabondage et mis au frais par la maréchaussée, charmait ses loisirs involontaires en chantant à son gardien étonné :

— J'aime mieux rester dans la tour
Que de jamais changer d'amour !

L'auteur d'**Aurélia** avait, en effet, une particulière tendresse pour cette chanson, plusieurs fois évoquée au cours de son œuvre. C'est du reste à lui que revient l'honneur de l'avoir publiée pour la première fois, dans un périodique de 1842 **La Sylphide.** Cet article fut repris plus tard sous le titre : **Chansons et légendes du Valois,** et inséré dans **Les Filles du Feu** (4). Or le poète, dans cet écrit, dit avoir connaissance d'un second dénouement, dont il cite quelques bribes, arrachées à la mémoire de très vieilles gens. Chose curieuse : aucun de nos savants folkloristes ne fait état de cet épilogue. Weckerlin, Tiersot, Canteloube semblent l'ignorer. Tiennent-ils pour suspect le témoignage de Nerval, pauvre tête déjà visitée par les phantasmes ? Leur silence nous le ferait supposer. Il est vrai que cette fin est à peine croyable. Qu'on en juge par le **digest** que voici :

Bénis par ce vieil original de Roi Loys, le beau Déon (c'est ici le beau Lautrec) et la princesse (qui ne se ressent plus du tout de ses malaises) s'unissent donc en mariage. Ils vont incontinent sur les terres du jeune époux, où, suivant la coutume en pareil cas, ils se préparent à vivre heureux et à avoir beaucoup d'enfants. Mais hélas ! ce beau programme ne se réalise pas. Dans les nœuds de l'hymen, Lautrec s'amollit et s'embourgeoise. Savez-vous ce qu'il fait ? Il pêche à la ligne ! Est-ce pour cela que l'altière princesse a langui sept années dans les fers ? Son sang royal s'aigrit en la conjoncture. Si bien qu'un soir où le chevalier taquinait la murène dans les douves du château, elle le pousse traîtreusement dans l'eau profonde, en lançant cet anathéme imprévu :

— Va-t-en vilain pêche-poissons !
Quand ils s'ront bons nous en mang'rons !

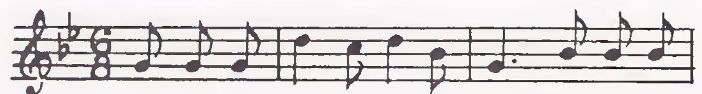
"Propos mystérieux, digne d'Arcabonne ou de Mélusine", ajoute Gérard de Nerval. Et il se demande si "cette belle morte que Lautrec a tirée du linceul n'était pas une sorte de femme-vampire, comme les légendes nous en montrent souvent". Car la chanson n'est pas finie : avant de glisser aux

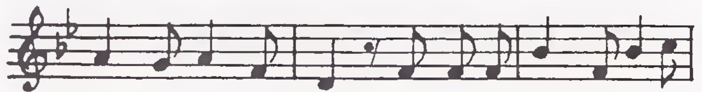
abîmes liquides, le malheureux gentilhomme jette à sa femme les clefs de son manoir. "Tu en seras la souveraine", dit-il. Et il disparaît sous les eaux en bénissant la perfide.
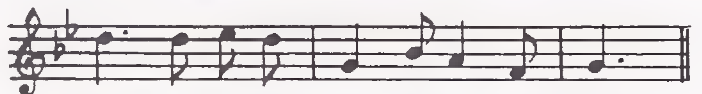
Que signifient tous ces avatars ? Comment démêler un tel écheveau psychologique ? Car voilà bien des personnages contradictoires : un roi très cruel qui devient bon enfant, une amante éperdue qui, telle la reine des abeilles immole délibérément son époux! Quant au beau Lautrec, c'est bien lui, en cette affaire, qui nous étonne le plus. Qu'il fait piètre figure, ce preux naguère si hardi ! Quand on est chevalier, que diable, on ne se laisse pas noyer comme un souriceau ! Alors ? Ne faut-il voir ici qu'invention saugrenue ? Je ne le crois pas. A l'arrière plan de toute cette bizzarerie, il y a, semble-t-il une vue générale assez sage. Toute chanson est une fable, et toute fable à sa moralité. A nous de la saisir. Or, que nous dit, à sa manière, la chanson du Roi Loys ? Qu'il n'est si bel amour qu'un amour contrarié. Que les choses ne sont jamais ce qu'on les rêve, et qu'ici-bas le bonheur est d'un usage difficile. N'est-ce point ce qu'expriment tant de romances, depuis que l'on en chante (5) ? La passion, on le sait, a besoin d'obstacles. Que fût-il advenu, si Julie eût suivi Saint-Preux, ou si Werther eût épousé Charlotte ? On ne l'imagine pas sans un peu de crainte. C'est pourquoi les faiseurs de contes s'arrêtent toujours au bon moment. A moins que, pour tout arranger, ils ne condamnent à mort leurs héros trop exigeants. Ainsi avait fait, dans la chanson primitive, le vieil auteur de **La princesse enfermée.** Car il était sans doute philosophe et poète, ce qui n'est pas inconciliable.

"Un chant d'église croisé par un chant de guerre"

Telle est cette belle, étrange et, en définitive, assez triste chanson. Ne dirons-nous rien de sa musique ? Ce serait décrire l'oiseau sans parler de ses ailes. Tout porte à croire,du reste, que poésie et musique sont nées ensemble, l'une engendrant l'autre. Dans l'art savant, le poème chanté résulte de deux ordres de création, associés **a posteriori.** Dans le chant populaire, c'est la poésie qui, en quelque sorte, devient l'auteur de sa propre musique. Elle produit son air comme la fleur produit son parfum. Seulement (nous l'avons dit tout à l'heure) cette mélodie, comme le texte qui lui est propre, se transforme indéfiniment, que ce soit en vieillissant ou en voyageant. **La fille du Roi Loys** s'est chantée dans toutes les provinces de France, et même hors de France (on connait d'elle une version piémontaise), et les auteurs qui la citent sont légion : J.-J. Ampère, Nerval, Mérimée, Tiersot, Weckerlin, Bladé, Doncieux, Dufay, Canteloube, et j'en passe. Aussi bien aurais-je pu citer ici une bonne douzaine d'airs différents, les uns en mineur, d'autres en majeur (manifestement plus tardifs) et d'ailleurs inégalement beaux. J'ai préféré m'en tenir à la version du Valois, qui enchantait Gérard de Nerval. (6) Taillée dans cette échelle hypodorienne qui, chez les Grecs, était le mode propre à l'épopée et dont le Pape Grégoire a fait le deuxième ton ecclésiastique, elle donne parfaitement raison au poète lorsqu'il écrit : "C'est comme un chant d'église croisé par un chant de guerre". On en peut dire autant, d'ailleurs, du **Roi Renaud** et de plusieurs autres qui lui ressemblent. Car ces très vieilles chansons de l'humanité ont une telle patine et une telle "usure" qu'elles atteignent à une sorte d'universalité et d'immanence. Il semble que nous les ayons toujours connues. Comme si toute une chaîne d'ancêtres les avaient, à notre naissance, déposées dans nos mémoires.







Gamme hypodorienne de la nomenclature grecque, c'est-à-dire **mode de la** (ici en **ton de sol**). On remarquera le départ en quinte ascendante, commun à tant de chansons traditionnelles. Le peuple marquait ainsi d'instinct les deux pivots de la tonalité : tonique-dominante. Faut-il rappeler que cette disposition existe encore (mais inversée) dans l'anacrouse d'un chant relativement moderne comme la **Marseillaise ?** Il n'est d'ailleurs pas exclus que Nerval y ait songé, en évoquant le côté « chant de guerre » de cette mélodie.

Pourquoi notre époque ne produit-elle pas d'aussi belles chansons ? Pour cette raison toute simple que le peuple n'en fait plus. Il laisse désormais ce soin à d'habiles et industrieux "spécialistes". Car il existe une industrie de la chanson, avec son marché et ses **trusts.** Cette chose, qui devrait être le comble de la spontanéité et qui, pendant de longs siècles, à reflété, naïvement mais fidèlement, les joies et les peines de nos frères humains, voici qu'on la "fabrique" aujourd'hui. Puis on la lance comme un produit fabriqué. Certaines sont jolies, car l'esprit souffle où il veut. Mais ce ne sont pas celles-là qui plaisent et font carrière. Ce sont ces rengaines qui, à tour de disques et à longueur d'ondes (qu'on me pardonne ces innocents coq-à-l'âne), sortent de nos divers moulins à musique comme une triste farine de niaiseries et de vulgarités.

Oui, la chanson populaire française — vraiment populaire et vraiment française — est bien morte. Mais quelque chose au moins en demeure vivant : ce sont ces personnages, que nous côtoyons chaque jour. Car le vieux cœur humain, au fond, ne varie guère. Sous d'autres apparences, il y aura toujours de méchants rois Loys et de beaux Déons. Et des filles têtues pour chanter :

— J'aime mieux rester dans la tour
Que de jamais changer d'amour !..

NOTES :

(1) On admet généralement que le moyen âge prend fin avec la prise de Constantinople par les Turcs, événement qui se situe au milieu du XV[e] siècle. La chanson du Roi Loys est donc moins ancienne, comme je l'ai dit. Mais il ne faut pas oublier que l'art populaire est toujours en retard sur l'art savant. C'est pourquoi les chansonniers rustiques ont généralement suivi une poétique dépassée, un peu comme ces ébénistes de village qui, sous l'Empire et la Restauration, continuaient à fleurir leurs meubles de volutes Louis XV.

(2) L'antiquité nous parle déjà des sept merveilles du monde, des sept sages de la Grèce, etc... Mais c'est surtout dans les théologies judéo-chrétiennes que ce chiffre est à l'honneur : les sept péchés capitaux, les sept paroles du Christ, les sept glaives de douleur, etc...

(3) Ce mot de "violon" suffit à dater le deuxième acte de la chanson. Les premiers instruments de ce nom ont été fabriqués aux alentours de 1530. Mais le mot n'est sans doute entré dans la langue populaire que vers la fin du siècle.

(4) **La fille du Roi Loys** est également citée dans la 7[e] lettre d'**Angélique.**

(5) Il existe même toute une catégorie de chansons inspirées par les désenchantements du mariage. Ce sont les chansons de "maumariée" (entendez : mal mariées). Les jeunes épouses se plaignent, en général, d'un mari trop vieux, trop petit, bossu ou — reproche fréquent — qui... dort trop la nuit. Vue sous cet angle, **La fille du Roi Loys** ne serait, en somme, qu'une "maumariée" d'un genre plus tragique.

(6) C'est cette version qu'a choisi Vincent d'Indy, pour en faire l'une de ses plus belles réalisations pour chœur à 4 voix mixtes.

Pensez à renouveler votre abonnement. Vous nous éviterez des frais inutiles.

Prenez connaissance de nos tarifs en page 2 de couverture. Mais attention à l'adresse :

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS

Université de Dijon (2, Boulevard Gabriel)

CENTRE DE TELE-ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE

CERTIFICAT DE CULTURE MUSICALE et recyclage des professeurs d'éducation musicale

Enseignant : M. Daniel Paquette, Professeur de Musicologie à l'Université de Lyon II, Responsable de l'enseignement de musicologie au Centre de Télé-enseignement universitaire de Dijon.

Public : Tout public et en particulier les enseignants d'éducation musicale.

Programme : L'essentiel des cours étant donné sous forme de cassettes audio et d'émissions radio, les étudiants choisiront l'un des cycles suivants correspondant à des séries annuelles de cassettes :
— La musique française à l'époque de Rameau.
— Les musiciens de l'Est de la France.
— Les grands musiciens de l'Est.
— Jean-Philippe Rameau I, II, III, IV ou V (voir détails dans le catalogue des cassettes).

L'ensemble du catalogue cassettes du C.T.U., et en particulier le domaine musicologique, est bien sûr ouvert aux étudiants de l'U.V.

Moyens d'enseignement :
— Cassettes, émissions radio, notes de travail
— Deux demi-journées de stage facultatives
les 25 février et 28 avril 1984, de 14 h à 17 h à la Faculté des Lettres de Dijon, Bd Gabriel.

Contrôle des connaissances :
— Devoirs en cours d'année en rapport avec le cycle choisi.
— Contrôle terminal : au choix
• mémoire dont le sujet sera déterminé avec l'enseignant avant le 15 janvier, ou
• examen oral portant sur le cycle choisi.

Attestation : Le C.T.U. de Dijon délivrera aux étudiants ayant satisfait aux règles de l'U.V. une attestation de niveau contresignée par le responsable du certificat et par l'Inspecteur pédagogique régional.

Action de la musique sur l'organisme

par **Léon BENCE**
Docteur en Médecine, Biothérapeute

et **Max MEREAUX**
Compositeur, Professeur d'Education Musicale

I. POUVOIR AFFECTIF DES MODES ET DES TONALITES

De tous temps, les musiciens et les mélomanes ont remarqué le pouvoir affectif des modes.

Th. Reinach ("La musique grecque") nous apprend que le mode dorien des grecs de l'antiquité était viril, grave et belliqueux; le mode phrygien, agité enthousiaste, bachique; l'hypolydien, dissolu, relâché, voluptueux, etc...

Au moyen-âge, les "tons ecclésiastiques" du plain-chant (ou modes grégoriens) sont fondés sur les mêmes échelles de huit sons que les modes grecs mais ne tiennent pas compte de la hauteur absolue. Le caractère d'un mode grégorien dépend essentiellement de sa structure interne.

Salomon de Caus ("Institutions Harmoniques", Francfort 1615) établit une nette distinction entre les modes : il estime par exemple à propos du mode de **mi** que "Ceste cinquiesme Mode (...) est fort propre aus subiects tristes, à cause de la souvente réitération du my"; à propos du mode de **la éolien** que "Ladite Mode est propre pour subiects graves, meslées de douceur" et à propos de sa forme plagale **(hypoéolien)** que "Ceste mode est de nature très douce et agréable, propre pour louanges remplies de grave propos".

De même le mode majeur et le mode mineur de notre système harmonique occidental présentent chacun un caractère bien spécifique que Jean-Philippe Rameau (1683-1764) dans "les Observations sur notre instinct par la musique" (1754) mettait en évidence : "N'attriberoit-on pas naturellement à la joye (...) la Tierce majeure, le Mode majeur, le Dièze, le Chant dont la force redouble en montant et la dominante, Quinte au-dessus. Et par une raison toute opposée, n'attribueroit-on pas aux regrets, aux pleurs etc. (...) la Tierce mineure, le mode mineur, le Bémol, le chant qui s'amolit en descendant, la Soudominante Quinte au-dessous..."

Depuis que le système tonal existe, des écrivains, des philosophes, des musiciens ont cherché une signification caractéristique aux diverses tonalités. Jean-Jacques Rousseau fut l'un des premiers à pressentir les correspondances qui existent entre les tons du système musical et les états d'âme de l'auditeur. Le compositeur liégeois Grétry (1741-1813) estimait que "la gaîté d'un vieillard doit s'exprimer en ut majeur, celle d'une petite fille en mi majeur". Le musicien allemand Schubart (1739-1791) voyait dans le ton de mi mineur, une fille à la robe blanche; en ré mineur, le spleen, en si bémol mineur des idées de suicide... Jean-Philippe Rameau aborde ce sujet au Livre II, chapitre 24 de son "Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels" (1722) : "Le mode majeur, pris dans l'octave des notes ut, ré ou la, convient également aux chants tendres et gais; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes ré, la ou mi. Le mode mineur, pris dans l'octave de ré, sol, si ou mi, convient à la douceur ou à la tendresse; dans l'octave de ut ou fa, à la tendresse et aux plaintes; dans l'octave de fa ou si bémol, aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand usage".

A la lecture de ce texte de J.-P. Rameau, Romain Rolland s'insurge : "il est trop évident que le premier morceau de la Symphonie Pastorale qui est en fa majeur, ne présente ni tempêtes, ni furies d'aucune

sorte; et que le premier morceau de la Symphonie en ut mineur de Beethoven est insuffisamment caractérisé par la tendresse et par la plainte" ("Musiciens d'autrefois").

En fait la tonalité et le mode d'une œuvre prennent un aspect tout particulier selon le compositeur. A ce propos signalons l'étude sur "la palette tonale de Mozart" de Jean-Victor Hocquard, dans sa biographie de Mozart (1966) : "apporte au tragique une valeur tonique" qui est déjà une "victoire sur le désespoir"; ré majeur exprime la force et la puissance intimes, ré mineur : le tragique, mi bémol majeur "résolution de l'angoisse (...) dans le mystère béatifiant", fa majeur : l'apaisement et la sérénité, sol majeur : la tranquillité, l'équilibre; sol mineur : la douleur intime; la majeur : le bonheur et la volupté; si bémol majeur : la joie, l'équilibre.

Il n'en reste pas moins que chaque ton possède une couleur qui lui est propre. Albert Lavignac signale ce phénomène dans son célèbre ouvrage : "La musique et les musiciens" : "Je dois signaler ici un fait assez étrange pour surprendre et attirer fortement l'attention des esprits observateurs; c'est que, malgré l'uniformité inhérente au système du tempérament, chaque tonalité majeure ou mineure possède des caractères particuliers. Ce n'est pas par hasard que Beethoven a choisi le ton de Mi bémol pour la Symphonie Héroïque, et celui de Fa pour la Symphonie Pastorale; c'est en vertu de cette mystérieuse loi qui assigne à chaque ton une physionomie propre, une couleur spéciale...

"Si ce fait curieux ne se produisait que dans la musique écrite pour l'orchestre, on pourrait sans hésiter en trouver aisément la cause dans la structure et le doigté des divers instruments, les tons plus ou moins diésés ou bémolisés convenant à des degrés divers à chacun d'eux; mais où cela devient plus bizarre, c'est quand on constate que le même phénomène se manifeste jusque dans la musique de piano, d'orgue et même chorale, là enfin où il semble que les tonalités devraient se ressembler complètement, étant toutes de simples transpositions les unes des autres. Pourtant, jouez en Ut la "Berceuse" de Chopin, qui est écrite en Ré bémol, et sa sonorité poétique et enveloppante deviendra crue et plate, presque commune... Pourquoi ? je l'ignore; c'est un fait".

Les improvisateurs connaissent bien ce problème relatif aux tonalités et cherchent à trouver plus ou moins consciemment le ton ou le mode qui fera vibrer leur auditoire. Guy de Pourtalès dans son livre "Chopin ou le poète", citant Miękiewicz, relate ainsi une soirée musicale où le compositeur improvise : "... Puis Chopin se lève et s'assied au piano. On baisse encore la lampe. Il prélude par de légers arpèges glissant sur les touches à sa manière habituelle, jusqu'à ce qu'il ait rencontré la **note bleue,** la tonalité qui lui semble correspondre le mieux à l'ambiance générale. Alors il attaque un de ses morceaux favoris..." Cette improvisation est donc pour Chopin un moyen de tester, de percevoir au travers de sa sensibilité, "la tonalité de son auditoire" : son auditoire lui "donne le ton".

II. LA NOTION D'ORGANE CIBLE

A la question du pouvoir affectif des modes et des tonalités nous trouverons un premier élément de réponse dans la médecine chinoise.

La médecine chinoise repose sur une application de principes philosophiques, et notamment sur des concordances entre les cinq éléments (bois, feu, terre, métal, eau), les cinq planètes (Jupiter, Mars, Saturne, Vénus, Mercure), les cinq organes : foie, cœur, rate, poumon, reins; les cinq notes : kong (fa), chang (sol), kio (la), tché (do), yu (ré)...

Il existe donc une correspondance vibratoire notes/organes qui se manifeste notamment par une réaction affective à la perception des sons. Pour comprendre cette relation entre son, organe et psychisme, il est nécessaire d'aborder la notion d'organe cible.

La médecine chinoise traditionnelle et ancestrale fait correspondre la dominante caractérielle de l'homme à la fonction liée à un organe, celui-ci étant attribué à l'un des pôles de la loi des cinq éléments. En réalité, on trouve à chaque pôle deux organes : l'un yang, l'autre yinn; l'organe yinn étant opérateur de l'organe yang. Les couples sont les suivants :

Chang	(sol)	OUEST	:	yinn : POUMON
Yu	(ré)	NORD	:	yinn : REIN
Kio	(la)	EST	:	yinn : FOIE
Tché	(do)	SUD	:	yinn : (CŒUR)
Kong	(fa)	CENTRE	:	yinn : RATE PANCREAS

yang : GROS INTESTIN
yang : VESSIE
yang : VESICULE BILIAIRE
yang : INTESTIN GRELE
yang : ESTOMAC

Les modifications apportées au niveau des organes par les insuffisances constitutionnelles et les marques de la pathologie diathésique et de l'usure de la vie expliqueraient les modifications psychologiques survenant avec l'âge, le mode d'existence; l'environnement, les dérèglements métaboliques, les maladies, etc. Le grand éventail des possibilités d'atteinte organique sur des terrains différents permet de comprendre la multiplicité et la personnalisation des caractères. Cette correspondance organe-psychotypologie aboutit d'autre part à la notion d'organe cible. En agissant au niveau de l'organe, il est possible d'agir sur le caractère du sujet à condition d'employer un facteur d'intervention répertorié au même pôle de la loi des cinq éléments. Dans le cas qui nous intéresse il y a correspondance des notes de

musique avec les cinq pôles de la loi et ceci explique que la musique peut agir sur le psychisme par l'intermédiaire de l'organe cible (voie somatopsychique).

Il faut aussi tenir compte du niveau énergétique au niveau de l'organe. Il peut y avoir excès d'énergie (plénitude) ou insuffisance (vide d'énergie). Les excès d'énergie correspondent généralement aux caractères extravertis et les insuffisances aux intravertis.

LES PSYCHOTYPES ORGANIQUES DE LA MEDECINE CHINOISE

* Fonction Poumon

— C'est l'organe de l'instinct de conservation dont la première manifestation est le cri du nouveau né.

Les sujets du type Poumon sont calmes, scrupuleux, perfectionnistes, et ont tendance à la neurasthénie sous une sérénité qui n'est qu'apparente.

• **La plénitude d'énergie :** se manifeste par de l'angoisse existentielle, la peur de l'avenir et de la mort, la tendance générale à la tristesse.

• **Le vide d'énergie :** provoque la mélancolie et les pleurs et correspond bien au psychisme des tuberculiniques.

* Fonction Intestin

Leur aspect épicurien; "bon vivant", cache une tristesse intérieure et un goût de la solitude. L'apparente gaîté est entrecoupée de phases dépressives (cyclothymie).

• **Plénitude d'énergie :** comportement agressif, confus ou obsessionnel.

• **Vide d'énergie :** anxiété et agressivité intériorisées, psychasthénie, incoordination des idées, manque d'imagination, timidité et scrupulosité, inhibition sur tous les plans y compris la sexualité.

* Fonction Vésicule Biliaire

• **Plénitude d'énergie :** colères sur un fond d'inquiètude.

• **Vide d'énergie :** peur, apathie, tristesse et insomnies.

* Fonction Rate Pancréas

Elle se caractérise par un comportement introverti et calme, pointilleux et méticuleux.

• **Plénitude d'énergie :** obsessions tournées vers le passé, autoculpabilisation, idées fixes, angoisse, jalousie.

• **Vide d'énergie :** anxiété, dégoût de la vie, absence de désirs, signes de spasmophilie.

* Fonction Estomac (et Pancréas exocrine)

Identique à Fonction Gros Intestin.

* Fonction Rein

Organe très important qui est le siège de l'ENERGIE ANCESTRALE liée héréditairement à l'espèce et transmise par les géniteurs. Mais aussi le siège de l'énergie psychique TCHE qui commande en particulier la volonté; l'imagination et l'esprit de réalisation. Le comportement des sujets Rein est apparemment calme mais masque de la violence. L'évolution vers la paranoïa est fréquente.

• **Plénitude d'énergie :** autoritarisme, décisions subites, brutales et irrémédiables; colères explosives et sans limites.

• **Vide d'énergie :** apathie, découragement, peurs, angoisses, manque de décision, parésies.

* Fonction Vessie

• **Plénitude d'énergie :** fluctuations d'humeur, jalousie vive.

• **Vide d'énergie :** psychasthénie et manque de confiance en soi.

* Fonction Cœur

Le cœur est le siège de l'énergie CHENN que l'on peut traduire par intelligence ou jugement.

Le sujet cœur a une personnalité enjouée et expansive, "bout en train" passionnée et euphorique. C'est un sanguin au visage coloré et aux mains chaudes.

• **Plénitude d'énergie :** excitation mentale, bouffées délirantes, grandes colères explosives mais courtes et sans rancune.

• **Vide d'énergie :** grande timidité, abattement, labilité émotionnelle, crises d'angoisse avec "cœur serré" et étouffements.

* Fonction Intestin Grêle

Le sujet Intestin Grèle a le sens des responsabilités et de l'organisation. Il est dominateur et protecteur à la fois (paternalisme).

• **Plénitude d'énergie :** esprit tatillon, exigeant, hargneux, colèrique.

• **Vide d'énergie :** mysanthropie, dépression.

En considérant ces psychotypes comparables aux constitutions homéopathiques et liés à des fonctions organiques, on peut imaginer une musicothérapie agissant au niveau de l'organe par l'intermédiaire du son, correspondant à cet organe. Il faut savoir cependant que les notes de la gamme pentatonique ne correspondaient pas à des sons déterminés et que cette gamme était transposée chaque mois au demi-ton supérieur selon le zodiaque chinois qui évoque ainsi la gamme chromatique. Dans ses "Mémoires historiques", Sseu-ma Ts'ien (145-86 avant J.-C.) note toutefois que "les tessitures hautes (de la musique) rendent l'homme comme sou-

levé; les tessitures basses le rendent comme abbatu; les passages sinueux le rendent comme courbé; les parties où il y a arrêt le rendent immobile comme un arbre mort". On peut lire aussi dans le "Yo-ki, Mémorial de la musique" (introduit dans le "Li-ki, Mémoires sur les bienséances et les cérémonies" par Ma Yong [79-166]) : "Lorsqu'un son musical se produit, c'est dans le cœur humain qu'il a pris naissance. C'est par l'action des objets que le cœur humain est ému. Il s'émeut sous l'impression qu'il en reçoit, et son émotion se manifeste par la voix. La voix répond à cette émotion et se modifie. (...) Ainsi, lorsque le cœur éprouve un sentiment de tristesse, le son qu'il émet est contracté et va en s'affaiblissant. Lorsque le cœur éprouve un sentiment de plaisir, le son qu'il émet est aisé; lorsque le cœur éprouve un sentiment de joie, le son qu'il émet est élevé et s'échappe librement. Si le cœur éprouve un sentiment de colère, le son qu'il émet est rude et violent; si le cœur éprouve un sentiment de respect, le son qu'il émet est franc et modeste. Si le cœur éprouve un sentiment d'amour, le son qu'il émet est harmonieux et doux".

*

* *

Pour notre part, nous retenons l'idée que le pouvoir affectif de la musique s'explique par son action au niveau organique d'une façon relative à la constitution du sujet récepteur. Mais nous pensons qu'il faut considérer cette action en analysant le pouvoir de la musique dans ses éléments mêmes, c'est-à-dire les sons. Les biochimistes connaissent l'influx de certains sons déterminés sur les composantes de la cellule vivante : les tissus du corps humain constituent un ensemble physique et chimique dont l'équilibre est fondé sur des échanges radiatifs entre cellules et seule l'entrée en résonance permet aux cellules de conserver leur énergie interne. Or il apparaît que certains sons par un apport d'énergie puissent renforcer l'état électrochimique de certaines cellules. aussi estimons-nous qu'il existe une relation entre la hauteur des sons, la résonance cellulaire et la composition physico-chimique des cellules... Les caractères particuliers et le pouvoir affectif des modes et des tonalités est alors fonction de la réitération et de l'importance de certaines notes dans la hiérarchie modale ou tonale.

A la question de savoir quels sont les moyens possibles d'action des sons au niveau de l'organisme humain, nous proposons une réponse fondée sur une théorie électronique de la circulation de l'énergie vitale : le son perçu par l'appareil auditif provoque un "stress" qui détermine une impulsion électronique qui se transmet par le parasympathique et par les fibres du système sympathique d'une façon comparable à celle de l'acupuncture.

(à suivre)

FLASHES D'INFORMATIONS

• ANGERS

Tremplins musicaux du 19 au 22 Janvier.

Pour leur 2e année d'existence, les Tremplins Musicaux d'Angers ont défini plusieurs objectifs :

— Donner à cette manifestation une résonnance nationale, les problèmes de jeunes musiciens et leur insertion dans la vie musicale française ne pouvant être limitée à une région.

— Etre le rendez-vous annuel de tous les pédagogues, organisateurs, Directeurs de formation musicale et permettre une confrontation des problèmes, des solutions, des méthodes appliquées dans l'hexagones, etc...

Un débat cloturera le 22 Janvier les différents concerts. Les thèmes en seront :

— les jeunes premiers prix et la Musique de Chambre,
— les jeunes premiers prix et l'Orchestre Symphonique,
— les jeunes premiers prix face à la musique d'aujourd'hui.

Renseignements : Maison de la Culture d'Angers - Place Imbach 49000 ANGERS.

• LILLE

Cercle culturel du Conservatoire.
10 Concerts lecture; 1 heure de musique le mardi à 18h30.

(A recommander à tous les jeunes musiciens)

Renseignements : C.N.R. 48, rue Royale 59800 LILLE.

• LYON

Fondée à Lyon en Juillet 1983, **l'ASSOCIATION EUROPENNE DES PROFESSEURS DE PIANO, SECTION FRANCE;** commence ses activités. Les buts de l'association : s'intéresser à tous les aspects de l'art et de l'enseignement du piano, depuis les débuts jusqu'à la maîtrise;

établir des contacts fructueux et intéressants entre les éducateurs, les professeurs et les concertistes; favoriser leurs rencontres et leurs échanges;

promouvoir le perfectionnement des professeurs de piano dans le privé, les écoles de musique et les conservatoires;

compléter la formation pédagogique, psychologique, technique et artistique des professeurs de piano; encourager les jeunes talents; collaborer avec les autres sections nationales EPTA.

Première rencontre à PARIS - 18 et 19 Février 1984
Deuxième rencontre à MULHOUSE - 30 Mars au 7 Avril
Troisième rencontre à LYON - 1er au 7 Juillet.

Renseignements : 23, résidence les Grandes Bruyères - 69260 CHARBONNIERES les BAINS (LYON).

• FACULTE CATHOLIQUE DE PARIS Institut de Musicologie

Cycle de conférences sur : l'histoire du Chant et de la Musique dans le culte chrétien. Chant et Musique chez les réformés français (16 Janvier E. Weber). Le cas Montéverdi, une entrée dans la modernité (23 Janvier N. Schalz). Haendel et l'Oratorio biblique (5 Mars J.F. Labie). Réalisations contemporaines pour la messe (1er Mai).

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE
SESSION 1984
ŒUVRES AU CHOIX,

ANNEXE 2 Option danse

Compositeur	Extrait	Référence
Contemporain		
Stravinski	Apollon Musagète Variation de Terpsychore	DG 2530 065
Satie	La Belle Excentrique (piano 4 mains Wiener)	BAM LD 5111
Chostakovitch	L'âge d'or (ballet) La polka (ballet)	CDM C 1 387
Villa-Lobos	Schic 4e Bachiaro Brasiliera (piano), Bailado infernale	VSM 10 C 165 16 250/59
Varese	Ionisation Passage extrait au choix (2'30" env.)	CBS 76 520
Tansman	Pour les enfants (pièces pour piano), 2 au choix	ERA MCE 18 038 EFM 18 030

Compositeur	Extrait	Référence
Classique		
Tchaikovsky	Les saisons n° 10 Chant d'automne	CDM 60 07
Chopin	Ecossaise n° 3 (piano)	ARN 38 427
Brahms	Valse n° 5 mi mineur (piano)	VSM C 069 14 125
Bartok	Danses populaires roumaines (piano) n° 2. Danse du châle	VSM C 069 14 143 Q
Saint-Saëns	Muzurka n° 2 op. 24	ARG 2 RG 889
Debussy	Les poissons d'or - Images pour piano, livre n° 2	DG 3300 253 0195

BACCALAUREAT F 11 - Option Danse (Epreuves 1983)

Histoire de la musique

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants :

Sujet n° 1

Serge Lifar

Qui est-il ?

Comment a-t-il réformé le ballet en France ?

En vous appuyant sur des chorégraphies précises, définissez sa modernité et son néo-classicisme.

Sujet n° 2

Le Ballet de cour

1) - Ses origines

2) - Son développement

3) - Mettez en lumière sa réelle influence politique ou autre...

Sujet n° 3

Le Fantastique

Dans la danse et la musique de danse existe-t-il ?

A partir de chorégraphie, prouvez-le.

Technique musicale

J. HAYDN : Menuet et trio de la sonate n° 15 en Ré Majeur - Editions Peters.

A - 1) — Donnez la structure générale de cet extrait.
— Indiquez la tonalité principale et précisez les caractérisitques rythmiques et mélodiques propres à chaque partie.
— A quelle forme musicale peut-on rattacher l'ensemble : menuet avec trio ?

2) — Relevez les modulations et cadences principales du passage placé entre crochets en précisant les mesures.

3) — Quelle remarque d'écriture peut-on faire aux mesures 38-39-40-41 ?

B - 1) — Précisez les caractéristiques du menuet en tant que danse aux XVIIe et XVIIIe siècles.
— Dans quel genre de pièces le rencontre-t-on ?

2) — Qu'appelle-t-on tio ? Quelle relation y-a-t-il entre le menuet et le trio sur le plan de la tonalité et de l'écriture ?
— Justifiez son utilisation sur le plan orchestral.

3) — Quel usage les compositeurs firent-ils du menuet dans la musique instrumentale du XVIIIe siècle à nos jours ?

DICTEE RYTHMIQUE F 11 - Option Danse

♪ = 120

DICTEE MELODIQUE F 11 - Option Danse

♩. = 68

mf

p

mf

f

p

BIBLIOGRAPHIE

- John GAY & J.C. PEPUSCH, **The Beggar's Opera,** édition texte et musique avec commentaires par Jacques MICHON, Collection bilingue Aubier, Paris (1983 in-8° carré 301 pages, partition incluse. - ISBN 2-7007-0324-3.

Une aubaine pour les enseignants toujours en quête de nouveautés : ce fameux **Opéra du Gueux** était surtout connu sous le "remake" de Berthold Brecht et Kurt Weill, Die drei Groschen **Opern.** La pièce anglaise n'était à la disposition du public que dans la version anglaise réalisée par Benjamin Britten pour Boosey & Hawkes en 1948, et version française sans musique par Renée Villoteau, publiée par L'Arche en 1959. Jacques Michon, angliciste chevronné, professeur honoraire à l'Université de Rouen et musicien comme je souhaite à beaucoup d'entre nous de l'être, nous offre donc une édition qui comble un vide, tout en offrant une pertinente documentation sur cette page essentielle de la littérature et de la musique anglaises. Le texte bilingue est établi d'après le livret de l'édition de 1729. Ce "Ballad-opera" ne renferme pas moins, nonobstant une ouverture instrumentale, quelques soixante-neuf chansons provenant généralement de "broadsides" ou feuilles volantes, sur lesquelles sont imprimées des airs colportés par les chanteurs des rues : je rappelle qu'HARMONIA MUNDI a récemment publié une anthologie de plusieurs sources de ces chansons : on y trouve les timbres les plus inattendus comme le noël français **Bergers écoutez la musique** pour l'air XIX. Sans pouvoir rendre compte systématiquement de cette belle nouveauté AUBIER, soulignons l'intérêt direct et pluridisciplinaire.

- Olivier BARLI, La facture française de piano de 1849 à nos jours, Préface de Pierre CHAUNU, Edit. La Flûte de Pan, Paris (1983), in-4° couronné 411 pages, nombreux fac simile et illustrations.

Dans la foulée réussie de deux volumes consacrés aux **Instruments à bourdons** et à **La contrebasse** — dont j'ai rendu compte dans notre numéro de Juin/Juillet (Bibliographie oubliée dans **la Table des matières**...), LA FLUTE DE PAN propose cet important dossier consacré à la facture française de piano de 1849 à nos jours. Il s'agit d'une thèse de doctorat de 3e cycle faisant suite à un mémoire de maîtrise au cours duquel Olivier Barli traitait de **La facture française du piano sous la Monarchie de Juillet** (Paris-IV Sorbonne 1977). Les quelques rares brevets déposés entre 1791, année de la promulgation de la loi protégeant les inventeurs, ont été étudiés par ailleurs. Olivier Barli nous apprend ainsi que la France comptait en 1847 près de deux cents manufactures de piano; six seulement en 1944, et qu'en 1971, il n'en subsistait plus qu'une seule : KLEIN, rejointe en 1974 par la Maison RAMEAU. Il s'agit donc, au fil de ces 400 pages, de mettre à portée du public tout le dossier de l'Histoire du piano français, documents d'époque à l'appui. C'est là un travail scientifique intéressant à découvrir. Nombre des documents proviennent des Collections d'André Chenaud, "ardent défenseur de la facture française", et auteur d'un ouvrage sur la question publié en 1970, et qui est disparu dans sa 92e année en février 1983.

La **Préface**, de l'éminent historien Pierre Chaunu serait, si besoin était, un garant de la qualité historique du travail d'Olivier Barli. Je me permets de lui emprunter la conclusion de cette Préface, et qui s'impose : "Faute de pouvoir rendre à la facture française son éclat et son rang, Clio et Euterpe assureront du moins le succès de ce livre, c'est le vœu que je forme, avant de vous laisser tout à votre plaisir."

N.B. Que les contrebassistes, vielleurs et cornemuseurs veuillent bien excuser une erreur typographique qui a fait transformer le n° de téléphone de LA FLUTE DE PAN, 55 rue de Rome, Paris 75009, lequel n'a rien à voir avec 14-18! C'est le 522.24.18.

- Cyprian NORWID, Le piano de Chopin, in LA REVUE MUSICALE n° 364, Editions RICHARD-MASSE, Paris (1983), 21 × 27 48 pages, 3 hors-texte.

Ce n'est qu'en 1971, après des avatars extraordinaires qu'il est impossible de relater ici, que l'édition complètes des œuvres du grand poète polonais Cyprian Norwid (1821-1883), a pu voir le jour. Avec Mickiewicz et Krasinski, Norwid constitue la grande trinité romantique de la littérature polonaise. C'est pour célébrer le cente-

naire que Richard Masse propose aujourd'hui cette édition.

Au cours d'un séjour automnal à Paris en 1863, Norwid apprit que les Russes avaient mis à sac le Palais Zamoysky, à Varsovie, et qu'ils avaient notamment, précipité d'une fenêtre du 3e étage, le piano de Frédéric Chopin. Il écrivit alors ce poème visionnaire poétiquement et politiquement, intitulé **Le piano de Chopin,** dont les vers ultimes sont un appel à la révolte :

Réjouis-toi, lointain héritier !
Les pierres sourdes ont gémi,
L'Idéal... a touché le pavé !

Le texte polonais de Norwid est traduit en regard par l'auteur de l'intéressante Préface, Christophe Jesewski assisté de F.X. Jaujard. Le bel Eloge funèbre de Chopin de Norwid est donné dans une traduction française où l'assistante est, cette fois, Dominique Silla. Christophe Jezewski présente ensuite une de ses œuvres, **Le piano de Szymanowski** en texte bilingue, qu'il traduit avec l'aide de François-Xavier Jaujard : ce poème, écrit en 1981, répond au texte de Norwid en ce sens que les révolutionnaires de 1917 ont également défenestré le piano de Szymanowski :

Les carillons montent de l'abîme :
Arches de lumière sur des colonnes de sons.
Est-ce une cathédrale, Karol,
Ou ton piano englouti..?

Ce recueil, qui fait suite au numéro spécial 229 de LA REVUE MUSICALE de 1955 consacré à l'iconographie de Frédéric Chopin, comporte en outre une très belle étude de Christophe Jezewski consacrée à la grande triade : Chopin - Norwid -Szymanowski. Il est enrichi de trois portraits hors-texte et, en frontispice, d'un poème de Jan Lechon (1899-1956) en hommage à Norwid.

Un nouveau fleuron paraît ainsi dans la monumentale Collection de LA REVUE MUSICALE, grâce à Albert Richard et Francis Pinguet.

• Michel & Jacques VERGNAULT, Cours de formation auditive et musicale, Editions du Petit Matin, 30 rue Feydau 75002 PARIS (1981), 3 coffrets 23 × 23.

Très complet outil de travail que ces trois recueils de 30 leçons de formation auditive et musicale réalisés par Michel Vergnault, Inspecteur départemental des Conservatoires de Musique et Jeanne Vergnault, Professeur d'Education musicale et de solfège. Chaque coffret comprend 6 cassettes, un livret d'exercices et un livret de corrections, correspondant à une sérieuse progression de première à troisième année de formation musicale privée ou dans le cadre d'une école de musique. Cette conception pédagogique d'envergure est distribuée par COPPELIA-ENSEIGNEMENT, 21 rue de Pondichéry 75015 PARIS.

• Guy LAURENT, Flûte à bec : pour une autre approche de la Musique, Editions, J.M. FUZEAU, Courlay (1983), in-8° cartonné, nombreuses illustrations, nombreux exemples, plus cassette de démonstration.

C'est une sorte de monument à la gloire de la flûte à bec qu'a réalisé ici notre collègue Guy Laurent. Les trois grandes parties de son livre **(Flûte à bec et pratique musicale, Une autre approche de la flûte à bec, Citations/bibliographie/Discographie)** sont soumises à la présentation décimale lancée en France après 1945 et qui connaît une vogue nouvelle, éphémère espéré-je personnellement! Certaines rubriques auront un impact immédiat (230, **Quelle flûte choisir?**), d'autres éveilleront l'attention ultérieurement (320, **Disponibilité corporelle** 380, **Maîtrise digitale**) etc. Nul doute de ce champ de victoire d'une pratique musicale populaire ou savante, des enseignants, des animateurs de groupe de 3e âge ou d'enfants qui trouveront dans cet ouvrage toute une petite philosophie de l'humilité, et une pénétration quasi exhaustive du phénomène flûte à bec, déclenché par la Maison ZURFLUH il y a quelques années et entériné par Marcel Landowski. Les illustrations et les schémas abondent, et le dernier chapitre 900, ouvre directement sur l'exploitation de la cassette de démonstration, avec ses multiples jeux de recherches.

• L'ORGANISTE

Dans le domaine de l'ORGUE, nous avons reçu le **Dossier II** (1983), numéro spécial de la revue **L'Orgue** de l'Association des Amis de l'orgue. Le **Dossier I** consistait en un hommage à André Marchal. Celui-ci est consacré par Norbert Dufourcq aux **Grandes orgues de Saint-Merry de Paris à travers l'Histoire (Ses Organiers - Ses Organistes).** L'érudit titulaire de cette tribune qu'il tient depuis soixante années, a réuni pour ces noces de diamant très particulières, une documentation apparemment exhaustive sur plus de quatre siècles, consistant en pièces d'Archives ou documents iconographiques très précieux...

L'ORGANISTE, organe reprographié de l'**Union Wallonne des Organistes (et carillonneurs)** n° 60 (1983/4). Ce numéro comporte, outre des informations diverses, des articles de fond de J.P. Félix **(L'orgue de St Pierre & Paul à Châtelet, A propos de l'ancien orgue de Fontaine l'Evêque, Une résolution sur les violons et danses à Bouvignes en 1718),** de Cl. R. Roland **(Sur Maurice Guillaume, compositeur)** et de E. De Vos **(Orgues et restaurations récentes).** En supplément, deux brèves partitions : le choral **Ich danke Dir für Deine Tod** de M. Guillaume, et un carillon sur le thème d'**En passant par la Lorraine** d'E. De Vos. La seconde partie de la revue est en effet consacrée à l'art campanaire, avec un **Inventaire d'Archives campanaires du Brabant** (J.Pierre Félix) et une évocation du fondeux de cloches **Marcel Michiels** (1792-1879) par G. Van den

Berghe. On peut se procurer l'ORGANISTE chez E. de Vos, 25 A rue Romainville, B. 5228 BAS-OHA (Wenze), tél. : 085/21.67.69.

- Alain GUEULETTE, Mozart retrouvé, Préface de Marcel Bluval, Paris, MESSIDOR (Temps actuels), Paris (1982), planches hors-texte, 182 pages. ISBN 2-201-01607-0.

L'auteur, suivant son titre très justifié, retrouve un Mozart authentique pour l'amateur de notre temps, un Mozart délivré des clichés et des poncifs. Informé des récentes recherches musicologiques, il aborde avec tact et avec un enthousiasme que la raison voudrait modérer, les facettes étincelantes d'un des être les plus extraodinaires qu'ait connu l'humanité.

Ainsi, les situations les plus révélatrices de la psychologie ou du somatisme mozartiens ne sont point négligées, dessinant pour le lecteur un personnage vrai, ni ange ni diable, ni servile ni contestataire par principe, essentiellement un homme habité par la seule musique qui le dévore et qu'il libère envers et contre tout. C'est un livre sans prétention mais bien informé, au mitan de la vénération d'Henri Ghéon et de l'érudition de B. & J. Massin. Les 38 documents iconographiques sont précieux, quoique d'une typographie ordinaire. Il n'y a pas d'exemples musicaux (il en eût tant fallu!), mais une intéressante **Préface** de Marcel Bluwal, des **Annexes** instructives et une bonne mini-**Bibliographie.**

Jean MAILLARD

CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE

Dans le cadre des **5e JEUX FLORAUX DU DAUPHINE**, l'Académie des Jeux floraux du Dauphiné organise un concours de composition musicale doté de 10000 francs en espèces.

En 1984, le concours est réservé à la composition de musique pour la **GUITARE (SOLO ou ENSEMBLE).**

La remise des prix se déroulera **le samedi 12 mai 1984,** au Grand-Angle de VOIRON, au cours du concert inaugural des 5e JEUX FLORAUX DU DAUPHINE.

REGLEMENT DU CONCOURS

Art. 1 - Le concours est ouvert aux compositeurs sans limite d'âge.

Art. 2 - Les candidats peuvent présenter une ou deux œuvres d'une durée maximum de 15 minutes chacune.

Les œuvres devront être inédites, originales et comporter un titre. La forme et le thème étant libres, toute composition sera acceptée quel qu'en soit le genre.

Art. 3 - Le jury sera composé de personnalités du monde de la musique et de membres de l'Académie des Jeux floraux du Dauphiné.

Art. 5 - Le concours est doté de 8000 francs en espèces plus un prix de 2000 francs qui sera décerné par le public lors de la soirée de gala du 12 mai 1984.

Art. 7 - Les inscriptions seront closes le 14 avril 1984, date limite à laquelle les œuvres devront être parvenues au : Secrétariat général de l'Académie des Jeux floraux du Dauphiné "Manguely" 38430 MOIRANS (tél. : (76) 35.30.50)

Renseignements complémentaires auprès de M. Girard

nOtre discOthèque

• **Jean-Baptiste LULLY, Armide, tragédie lyrique - Coffret 2 X 33/30 ERATO STU 715302 gr. univ.**

Encore deux "pièces maîtresses" de Notre Discothèque" que nous offre ERATO en cette saison 1983/84. On appréciera la seconde en fin de discographie, mais c'est un profond plaisir pour moi d'annoncer à nos lecteurs cette première intégrale de **l'Armide** de Jean-Baptiste LULLY (1632-1687). Eh oui, une œuvre dramatique de Baptiste enregistrée intégralement, voilà de quoi remuer le monde musical, d'autant que la réalisation excellente est celle de Philippe Herreweghe à la tête de l'Ensemble vocal et instrumental de **La Chapelle Royale**, dont les qualités dans l'expression juste du "baroque" ne sont plus à démontrer. Dans cette interprétation à la fois grande et intime, l'auditeur peut sentir ce qu'est une tragédie en musique. Non point quelque spectacle solennel aux pompes périmées, mais une œuvre vivante dans laquelle la lettre est maîtresse : et c'est l'instant de dire la beauté toujours reconnue du livret de Philippe Quinault, dont on ne doit pas perdre un vers. Ce ne sont sans doute pas ceux de Jean Racine, mais leur beauté est cependant indéniable, et la musique de Lully les sert admirablement. Tous les solistes sont à la hauteur d'une partie parfois redoutable, notamment Rachel Yakar, qui assume à la perfection le difficile rôle de la magicienne Armide et Zeger Vandersteenie dans celui du chevalier franc Renaud.

Cette nouveauté de tout premier ordre est à recommander pout toutes discothèques scolaire, ou publique : c'est un document d'exception tant sur le plan musical, qu'historique, que littéraire. Il laisse à l'imagination combien de travaux pluridisciplinaires! Et pour l'amateur de musique qui sait écouter d'une façon autre que passive, quel enchantement! l'art français du Florentin est ici dans toute sa splendeur.

• **J.S. BACH, Concertos pour violons - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 1435201 digital.**

Anne-Sophie Mutter et Salvatore Accardo nous offrent un équilibre idéal dans la sonorité, la dynamique et l'expression pour l'interprétation du Concerto en Ré mineur B.W.V. 1043 de Jean-Sébastien BACH (1685-1750). C'est Anne-Sophie Mutter à qui échoit l'honneur d'interpréter les deux autres pages de ce grand triptyque violonistique, les **Concerti en la mineur B.W.V. 1041** et en **Mi Majeur B.W.V. 1042 :** elle le fait avec une maîtrise loin d'exclure le charme, sans tomber cependant dans la mièvrerie, et l'on sait la force et l'autorité que requièrent ces pages d'une trompeuse apparence de simplicité. Les membres de **The English Chamber Orchestra** restent merveilleusement égaux à eux-mêmes dans cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

• **W.A. MOZART, Symphonies "Prague" et n° 39 - 33/30 DECCA 591343 Enregistrement numérique.**

L'Orchestre de Chicago, l'une des plus belle formation symphonique du monde civilisé avec, à sa tête Sir Georg Solti, voilà un gage de perfection. Distribuée par BARCLAY, cette nouveauté DECCA rassemble deux pages qui mérite une plus large audience, et sont souvent sacrifiées au profit de leurs deux sœurs cadettes : il s'agit des **Symphonies n° 38 en Ré M.** K.504 dite **Prague et n° 39 en Mi bémol Majeur** K.543 de W.A. MOZART (1756-1791). Dans le cadre du programme du baccalauréat 1984 et plus généralement dans le cadre d'une bonne initiation à la musique, voici deux pièces maîtresses d'une discothèque scolaire à ne pas négliger. L'enregistrement numérique apporte une présence particulière aux interprètes.

• **BARBARA HENDRICKS : Airs d'opéras français - 33/30 PHILIPS 410 446-1 numérique.**

Mathématicienne et chimiste, on ne peut que se réjouir que Barbara Hendricks ait en fin de compte opté pour la Musique qu'elle sert avec ferveur et efficacité. Il n'y a que quelques années qu'elle a débuté à San Francisco, et son nom à déjà fait le tour de la planète. Son soprano, d'une distinction rare, aborde sur cette nouveauté PHILIPS de grandes pages de l'opéra français dont le "demi-caractère" n'est pas nécessairement synonyme de facilité, bien au contraire! Accompagnée par l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo sous la direction de Jeffrey Tate, qui fut successivement assistant de Georg Solti et de Pierre Boulez, puis de Karajan, Barbara Hendricks ouvre son récital avec l'Air de **Louise** de Gustave CHARPENTIER (1860-1956) qu'elle interprète avec une délicatesse et un tact remarquables. Le programme se poursuit avec Hector BERLIOZ (Air de Teresa de **Benvenuto Cellini)**, de Charles GOUNOD (Valse de Juliette et de **Dieu, quel frisson** de **Roméo et Juliette**), de Georges BIZET (Récitatif et Cavatine de Léïla des **Pêcheurs de perles)**, de Jules MASSENET (Air de Manon, Air du Cours-la-Reine et Gavotte de **Manon**, Air du miroir de **Thaïs**), et Air d'Antonia des Contes d'Hoffmann de Jacques OFFENBACH. Belle réalisation en faveur de la musique française.

- **Fr. CHOPIN, Concertos pour piano, Krakowiak - Album 2 X 33/30 ERATO DUE 20268 stéréo.**

Depuis longtemps nous suivons avec affection les réalisations de Maria Joao Pires et l'EDUCATION MUSICALE souhaite à cette grande et charmante artiste de dominer les soucis qu'elle a dû affronter concernant sa santé. Son art délicat et généreux est ici au service de Frédéric CHOPIN (1810-1849) dont elle sert parfaitement la virtuosité tour à tour frêle et grandiose avec une compréhension parfaite. Il s'agit de son interprétation des **Concertos n° 1 op. 11 en mi mineur, et op. 21 n° 2 en Fa mineur,** ainsi que ce grand rondo de concert qu'est la **Krakowiak op. 14** composée en 1831. L'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo est dirigé par Armin Jordan.

- **SCHUMANN, Carnaval op. 9 et Carnaval de Vienne op. 26 - 33/30 PHILIPS 411147-1 numérique.**

Un **Carnaval** schumannien amputé de ses **Sphinges** me semble dépourvu de ce qui faisait l'essentiel de son mystère... C'est cependant ainsi que l'a traduit Brigitte Engerer dont on ne peut par ailleurs que louer les qualités pianistiques. Le **Carnaval de Vienne op. 26** avec sa fantaisie, sans les "mignons" grincement du précédent, convient peut être mieux à l'artiste qui retient peut être plus le côté virtuose de Robert SCHUMANN (1810-1856) que le tourment romantique pénétré du souvenir de Jean-Jacques. C'est une nouveauté PHILIPS. La gravure est remarquable.

- **F. LISZT, Eine Faust-Symphonie - H.' BERLIOZ, 3 extraits de La Damnation de Faust et R. WAGNER, Faust-Ouverture - Album 2 X 33/30 6769 089 stéréo.**

Une belle trilogie : mais gare à la pochette qui annonce en page frontale Hector BERLIOZ :1803-1869), **Faust Szenen** alors qu'il ne s'agit en rien des **Scènes de Faust** de 1828, mais des trois extraits de concert traditionnels, parfaitement interprétés bien sûr, mais dans un ordre insolite : **Menuet des follets, Marche hongroise et Ballet des Sylphes.** Ces sylphes permettent ainsi de terminer l'audition de cet album PHILIPS sur le mystère et l'impalpable fluidité dont notre lion romantique a le secret. Je dis "parfaite, bien sûr" en ce qui regarde l'interprétation, puisqu'il s'agit du **Concertgebouw Orchestra** d'Amsterdam sous la baguette d'Antal Dorati. Qui peut en effet rêver mieux pour ce concert romantique dominé sans doute par la grande trilogie de Franz LISZT (1811-1886), **Eine Faust-Symphonie,** dédiée à son ami Hector Berlioz, qui lui-même lui avait dédié sa partition de **La Damnation de Faust.** Les trois regards jetés sur **Faust, Marguerite** puis l'insaisissable **Méphisto** dont la partition est pleine de promesses d'avenir, sont une véritable profession de foi du compositeur, qui prend le flambeau des mains de Berlioz et le transmet à Wagner et à ses successeurs, y compris les dodécaphonistes. Quant à **Eine Faust-Ouvertüre** de Richard WAGNER (1813-1883), elle est d'un romantisme échevelé et reste pleine des phantasmes wébériens. C'est une très belle production PHILIPS.

- **MELODIES FRANÇAISES EN DUO - 33/30 ARION ARN 38 732 stéréo.**

Sans doute Ariane Segal a-t-elle ressenti une joie profonde à inscrire, enfin! son compatriote Guy ROPARTZ (1864-1955) à son catalogue... Il est vrai que c'est par la porte étroite qui nous rappelle à propos que le compositeur fut aussi poète, et que son maître César FRANCK (1822-1890) s'est intéressé à certain poème **Soleil** du recueil des **Modes mineurs** de 1889. Mais s'il l'a mis en musique, nous ne nous serions pas plaints au contraire de trouver concurremment certaines **Fileuses de Bretagne** à deux voix que Ropartz a mis lui-même en musique peu avant. Mais si Ropartz n'est pas là musicalement parlant, nous sommes sauvés, car Sylvio LAZZARI (1857-1944) est là, et même un peu là avec trois duos : **Printemps d'amour, Lied d'automne, Hymne à l'amour.** Il ne manque que le portrait de ce pauvre Sylvio dont Joël-Marie Fauquet nous dit, avec son art habituel, tout le talent. Le programme est extrêmement intéressant, choisi par Ana Maria Miranda (soprano), Udo Reinemann (baryton) et Noël Lee (piano). Nous avons ici une merveilleuse anthologie de **Mélodies françaises en duo** avec FRANCK déjà cité, auquel, sont joints Jules MASSENET (1842-1912) avec **Marine** et **Oh! Ne finis jamais, nuit,** Ernest CHAUSSON (1844-1899) avec **La nuit et Réveil,** Gabriel FAURE (1845-1924) avec **Pleurs d'or et Puisqu'ici-bas toute âme,** Charles GOUNOD (1818-1893) avec **D'un cœur qui t'aime,** Camille SAINT SAËNS (1835-1921) avec une barcarolle intitulée **Le soir,** et **Pastorale** et Edouard LALO (1823-1892) avec **Au** fond des halliers.

L'interprétation d'Ana Maria Miranda, de Udo Reinemann et de Noël Lee est un chef d'œuvre de goût, d'aisance et de distinction. Qu'ils soient remerciés ainsi que leur Editeur pour cette parfaite réussite.

- **DEBUSSY et RAVEL, Quatuors - 33/30 PHILIPS 6514 387 numérique.**

Ce n'est pas une banale édition de plus que ces deux **Quatuors à cordes en Sol mineur op. 11** de Claude DEBUSSY (1862-1918) et en **fa Majeur** de Maurice RAVEL (1875-1937). La personnalité des membres de l'**Orlando Quartet,** constitué d'Istvan Parkanyi et Heinz Oberdorfer aux violons, de Ferdinand Erblich à l'alto et de Stefan Metz au violoncelle, entraîne une vision très personnelle, à la sensibilité renouvelée, de ces deux œuvres toujours associées et finalement si diverses. La notice de Jean-François Labie ne manque pas de hardiesse pertinente dans ses appréciations : une manière heureuse de retrouver Débussy et Ravel que cette nouveauté PHILIPS.

- **Paul DUKAS, Ariane et Barbe-Bleue - Coffret 2 X 33/30 ERATO NUM 750 693 numérique (RADIO-FRANCE).**

"Bien rugi, Lion!" : tel shakespaerien compliment voudrait-on adresser à ERATO pour cette nouveauté réalisée en co-production avec RADIO-FRANCE et qui réjouit le cœur. Enfin, une œuvre de plus de notre répertoire oublié; après **Prométhée, Pénélope,** souhaitons que **Le Pays** ropartzien ne tarde pas trop : il suffit de trois bons chanteurs et d'un orchestre symphonique de qualité sous une baguette aussi efficace que celle d'Armin Jordan. Car merveilleuse est ici cette baguette pour parer de tous ses prestiges cet orchestre magique de Paul DUKAS (1856-1935) qui sème les joyaux convoités tout au long de cette somptueuse partition d'**Ariane et Barbe-Bleue** achevée en 1907 et qui est une des pages essentielles de notre théâtre lyrique. Ce premier enregistrement mondial bénéficie d'une distribution de choix avec Katherine Ciesinski (Ariane), Gabriel Bacquier (Barbe-Bleue), Mariana Paunova (La nourrice), Jocelyne Chamonin (Mélisande), Hanna Schaer (Sésysette), Anne-Marie Blanzat (Ygraine), Michelle Command (Bellangère), Chris de Moor, André Meurant et Gilbert Chrétien (Paysans). Les Chœurs de Radio-France (chef : Jacques Jouineau) et le Nouvel Orchestre Philharmonique sont donc sous la souple conduite d'Armin Jordan. Cette **Moralité à la manière des Contes de Perrault** doit impérativement prendre place dans les Discothèques de valeur : l'audition du chef d'œuvre de Paul Dukas reste un enchantement sans égal, nonobstant ses professions de foi wagnéro-debussyste : il reste énormément de Dukas dedans, et sa personnalité crève aisément les sillons. Un triple "Jubel" d'honneur pour ERATO... et nous en reparlerons, sinon dans la chambre des dames, du moins dans les colonnes de l'EDUCATION MUSICALE!

- **PROKOFIEV, Concerto pour piano n° 3, Symphonie Classique et Automne - 33/30 DECCA 591 334 (BA 365) stéréo.**

Heureuse initiative que ce repiquage d'un enregistrement de 1975 qui regroupe des compositions de Serge PROKOFIEV (1891-1953) conçues entre 1909 et 1918. En premier lieu une esquisse symphonique **Automne** toute imprégnée de l'influence de Rachmaninov, opus 8 du compositeur. La **Symphonie Classique op. 25,** première des sept compositions de ce genre du musicien russe est un essor heureux vers une carrière en fin de compte pénible en dépit des triomphes officiels de Prokofiev. Le **Concerto pour piano et orchestre n° 3** reçut un accueil chaleureux lors de sa présentation à Paris en 1921. Nous ne pouvons que nous réjouir de le voir reparaître dans la belle interprétation de Vladimir Ashkenazy au catalogue de DECCA. C'est André Previn qui dirige a cette occasion l'Orchestre Philharmonique de Londres, cependant que Vladimir Ashkenazy prend la baguette pour les deux autres œuvres. Rappelons que ce **Concerto n° 3** de Prokofiev est suggéré par l'Inspection pédagogique Régionale de Créteil.

- **MILHAUD, 3 opéras-minute et Henri SAUGUET, La voyante - 33/30 ARION ARN 38 720 stéréo (RADIO-FRANCE).**

Encore une bien opportune co-production ARION/RADIO-FRANCE : Trois opéras-minute de Darius MILHAUD (1892-1974) sur des mini-livrets de Henri Hoppenot. On sait le prix sentimental que le compositeur attachait à cette hellénique trilogie constituée par **L'abandon d'Ariane, l'enlèvement d'Europe** et **La délivrance de Thésée.** Marquées par le sceau du temps, elles reflètent avec humour, tendresse et imprévu, de l'esthétique de notre cher Aixois dans les années 1927/28. Martine Masquelin est tour à tour une Ariane réconfortée, une Europe comblée. Les divers partenaires sont Cécilia Norick (Phèdre), Claude Calès (Dyonisos, Hippolyte), Gérard Garino (Thésée), Bernard-Jean Mura (Pergamon puis Théramène), Guy Mauclerc (Agénor), Christian Lara (Jupiter) et Florence Raynal (Aricie). Les uns et les autres maîtrisent avec esprit et talent leurs rôles avec l'**Ensemble Jean Laforge** (chef Catherine Brilli) qui joue les malins conseillers, les uns et les autres dialoguant avec l'**Ensemble Ars Nova** que dirige Alexandre Siranossian. L'autre face de cette nouveauté ARION/RADIO-FRANCE est consacrée à ce petit joyau qu'est **La voyante**, cantate pour soprano et orchestre d'Henri SAUGUET (1901) composée en 1932 sur un texte du compositeur. Cinq parties : **Cartomancie, Astrologie, Présages tirés des étoiles, Le temps à venir et Chiromancie,** au cours desquelles Isabel Garcicisanz met en valeur les multiples facettes de son beau soprano. Elle est également accompagnée par l'éblouissant Ensemble Ars Nova sous la baguette d'Alexandre Siranossian.

- **BALLADE POUR DEUX PIANOS (Bernard et Geneviève PICAVET) - 33/30 ELYON EL 35 013 stéréo.**

La jeune marque ELYON offre un catalogue déjà riche dans lequel je suis heureux de relever ce nouveau joint-récital de Bernard et Geneviève Picavet sur pianos Bösendorfer Impérial, c'est à dire couvrant neuf octaves. Programme éclectique réunissant **L'Embarquement pour Cythère** aux gavroches inflexions, et la romantique **Elégie** de Francis POULENC; **Scaramouche** de Darius MILHAUD; la **Tarentelle op. 17 n° 4** de Serge RACHMANINOV; **5 Valses op. 39** de Johannes Brahms; le **Concertino op. 94** de Dimitri CHOSTAKOVITCH, et les Variations sur un thème de Paganini de Witold LUTOSLAWSKY. C'est toujours avec un plaisir renouvelé qu'on retrouve ces deux symphatiques artistes qui servent si efficacement la cause du répertoire à deux pianos. Cette nouveauté ELYON FRANCE se trouve sans difficulté 10 boulebard Saint-Marcel à Paris dans le 5e arrondissement. On peut la joindre par téléphone 538.19.74. Je souhaite que les coquilles d'imprimerie de mon exemplaire-épreuve auront disparu sur l'édition définitive.

Jean MAILLARD

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________________

______________________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale . . .	135 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	150 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1984 (l'exemplaire)	35 F
				+ 5 F de port

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature ______

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1984

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ____ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 35 F le fascicule+ 5 F de port.

M. ou Etablissement ______________________

Adresse ______________________

______________________ Code Postal ______

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE

- **Henri CAPELLE**
  17, Avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, Boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT ETIENNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, Place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Reaumur
  75003 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, Boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **ARIOSO**
  10, rue Geoffroy-Marie
  75009 PARIS
- **MADELEINE - MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, Avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58